目 录

论析三首钢琴奏鸣曲

（作品第二号）

众所周知，三首钢琴奏鸣曲（作品第二号）在1796年出版。献给约瑟夫·海顿，这已不是贝多芬钢琴奏鸣曲音乐创作的初次尝试（在这之前，作曲家在波恩时期已创作了一些奏鸣曲），但就是从奏鸣曲作品第二号起，开始了深受人们欢迎的贝多芬钢琴奏鸣曲创作时期。

奏鸣曲作品第二号的第一首中有一部分写于波恩（因此是在1792年前）。后两首写于维也纳，具有更出色的钢琴风格。贝多芬把这几首奏鸣曲献给他过去的教师海顿，这也说明作者本人极高评价这些奏鸣曲。早在奏鸣曲第二号出版之前很久，它已在维也纳私人圈子中广为流传。

综观贝多芬的早期作品，有时人们评论它们较少独创性，与前辈们，首先是海顿和莫扎特的传统相似。毫无疑问，这种相似的特点是存在的，我们可以从整体或细节上，从采纳的一系列习惯的音乐构思上，从应用已确定的键盘织体特性上，发现这些相似。但是更为重要和正确的是，要看到即使在贝多芬的初期奏鸣曲中，也存在着深刻独创性和自成一体，它们到后来终于形成贝多芬的强大创作面貌。

第一首钢琴奏鸣曲

（f小调 作品第二号之一）

俄罗斯音乐家们对这首贝多芬最早期的奏鸣曲作了高度评价，特别是安东·鲁宾斯坦的有关评论值得注意。

鲁宾斯坦说："在Allegro中一个音符也不象海顿和莫扎特，它充满了激情和戏剧性，一张愁眉不展的贝多芬面容。Adagio按照当时的时代精神写成，但它毕竟还是较少柔媚。在第三乐章中重又是新的风味，这是戏剧性的小步舞曲。在第四乐章中是同样的性格，其中没有一个音象海顿和莫扎特……。贝多芬的最早几首奏鸣曲写于十八世纪末，但按它们的精神来说，完全属于十九世纪。"
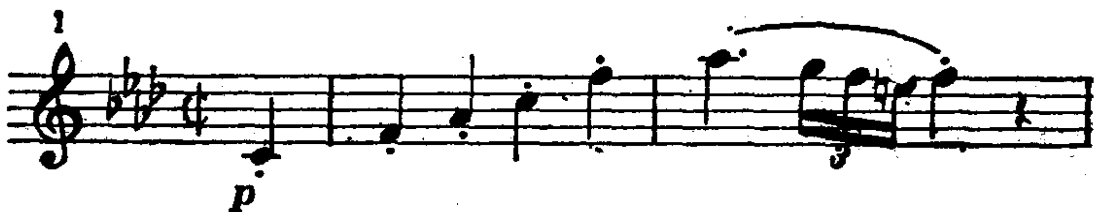
当今，罗曼·罗兰非常正确地感觉到贝多芬在这首奏鸣曲中的独创性和音乐的形象性方向。

罗曼·罗兰指出："在初期，在奏鸣曲第二号第一首中贝多芬还采用听到过的表达方式和句子。但已经出现了粗鲁的、强烈的、断断续续的音调。这种音调在借用的语言说法上留下了痕迹。本能地流露出思维的英勇气质，这不仅表现在大胆的性格上，而且表现在明确地、毫不含糊地意识到，怎样选择、决定和舍弃。沉重的音型：在线条中再也没有莫扎特和他的模仿者所特有的猫一样的灵活。它是笔直的，由坚定的手把它勾画出来。它象一条极短的，但宽广平铺的道路，从一个想法转入另一个。这是灵魂的大道，整个民族可以沿着这个大道走过。不久，载重车队的士兵和轻骑兵也将通过它。"

的确，尽管**第一乐章**（Allegro f小调）的织体比较简单，但其中已清楚地显露了英勇性的直率线条，和在海顿、莫扎特钢

琴创作中未曾见到过的丰富和强烈的感情。

主部的音调不是已具有了典型性？采用和弦音：



当然，这是符合时代传统的精神，我们经常在曼海姆乐派作曲家海顿、莫扎特的作品中遇见这种旋律的和声型进行，众所周知在海顿作品中比莫扎特作品中更为多见。莫扎特婉转的、富有灵巧装饰音的旋律是不太乐意采用和弦音进行的。然而，在这儿却明显地与莫扎特《g小调交响曲》终曲主题有着继承性联系。

但更重要的是，这里感到了贝多芬新的形象倾向，很容易察觉到各种和弦式主题都与铜管乐器音响的自然音列有联系。但是，如果说在十八世纪中叶或更早，这种和弦音进行经常与打猎音乐相联，那末在贝多芬生活的革命年代它们具有另一种表现力："英勇的、召唤的。"特别重要的是，这种形象性音调在刚毅、坚定、威武方面扩展。

虽然采用了莫扎特《g小调交响曲》终曲主题的轮廓，但贝多芬完全重新理解了音乐，在莫扎特那儿——雅致的表演，在贝多芬这儿——刚毅的感情、号角声。

不仅这一点值得注意，就在一开始的十四小节中，感情的丰富、内在的对比引人注目。号声之"输"发展至响亮的终止式（第7小节），突然在延长号前，以胆怯、微弱的叹息为解决。

接下去，号角声在低音区，第11—14小节中的持续低音。这样，虽然这是粗略的，但已足以清楚地表明，贝多芬的形象常有的感情对比：刚毅的激情、片刻的胆怯，聚精会神的沉思。旋
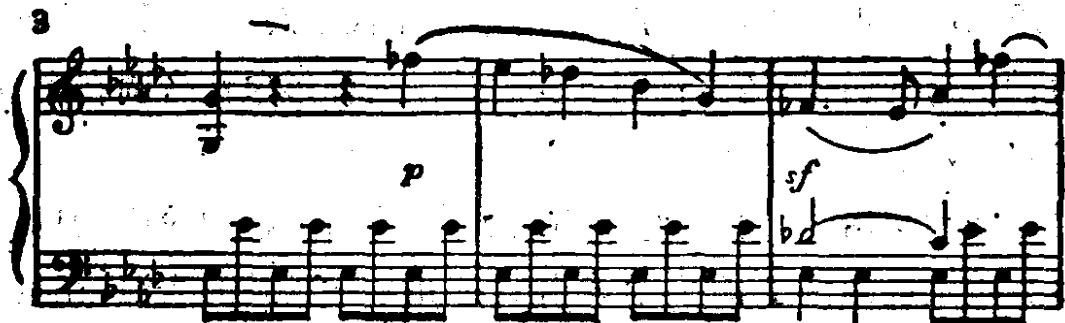
律、和声、节奏、音色等手法，都为了展示内在对比这一唯一目的，这些对比反映心理过程的复杂性、矛盾性。

顺便指出，“乐队性”的思考，在贝多芬钢琴手法中经常能感觉到，这儿不仅是一般的传统，而且是独特的、非常敏锐的对音色表现力的感觉，贝多芬极其成功地采用钢琴音区的对比结合来达到这一点。

接着过渡到副部，这本身证明了贝多芬的思考是非常有目的的，第十五小节和以下几小节中的下行和切分音：



它们从何而来？这好象是由第八小节（在延长记号前）的“叹息”发展而来。但是，贝多芬在这儿用切分音的力度与叹息的消极音调相对比。副部的开端：



这更阐明了意图。在这儿，清晰、上行，号声般音型的主部变成了柔和的、下行的、歌唱的。但是，首先，就是这个按照对比原则产生的对置，使得主部与副部相似。其次，很有意思的是，贝多芬避免了纯粹的、机械式的对照，避免了以安宁代替进行，不，进行和发展继续着。旋律中的尖锐、紧张变成灵活、谦和。但是出现了八分音符节奏型背景，出现了贝多芬一般非常喜欢采

用的热情的重音(谱例No.3中第三小节)。接着出现了新的音调,好象急促的感叹词:



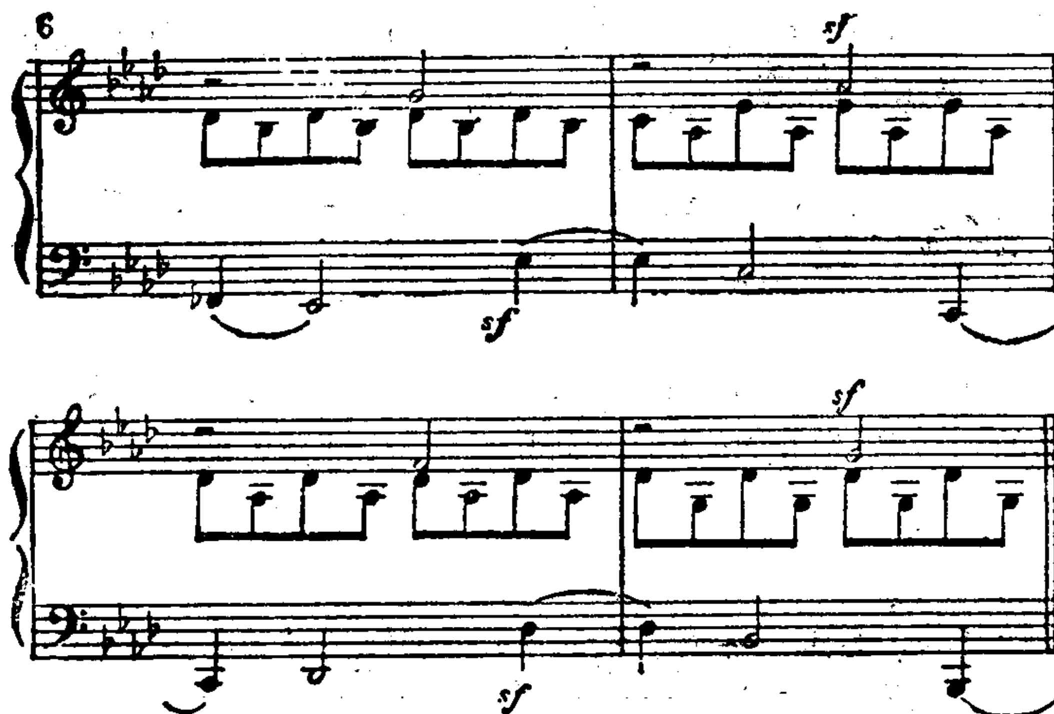
在音区的扩展之后，呈示部的结尾急速地发展。这里连接部的切分音(谱例No.2)变得固执、坚定、号角声般(第33—39小节),而"感叹词"(谱例No.4)被肯定、确信所替代。



在呈示部结尾——主和弦和属和弦在感情、力度上的冲突。(第47小节)

呈示部很快一闪而过。然而其中，简洁的描绘却是非常丰富的。刚强的激情,胆怯、沉思、不断增长的不安，坚决、勇敢的结论——以音调和音乐逻辑的综合手法，现实地描写了英雄的形象。

展开部从主部开始。特别广为采用副部的素材和曾在连接部初现的切分音,但旧的因素中产生了新的形象特征。现在,副部下行的句子(谱例No.3)，由于在左、右手接连不断的重复，产生了思绪惊慌、萦绕不去、固执的特性，从低声部出现了切分音，并与右手的高喊声相呼应，不安加剧了。这儿，节奏重音互相打断，这对于贝多芬后期音乐中节奏的气质也是很有特点的,其中经常充满意想不到、尖锐的对比。我们摘引一小段作为例证:



下面一段(从第81小节起),在激烈的冲动之后,逐渐安静下来,紧张消失了,但是感情还未平息。这儿,贝多芬以多么细腻的心理描写手法,把第8小节的叹息音调变了面貌。这个笔法强调了某种抱怨的、柔弱的情绪的返回。在再现部之前,感觉得到惊慌的余音——在低声部,同时下行的二度、三度。右手是主部中的十六分音符的三连音。

与呈示部相比,再现部中的某些改变是很有特点的。主部的叙述,由于和弦部分地从弱拍改到强拍,而变得节奏性强了。在第一乐章的结尾,模进式的转调♭b小调和♭A大调,极其有力的终止和切分重音——使得最后的结论特别令人信服——所有的考验只是加强了意志和决心。

就这样,在贝多芬第一奏鸣曲的第一乐章中,我们已经看到作曲家以巨大的现实主义的才能,探索和锤炼善于明确表达形象特性的音调。贝多芬不乏深刻的逻辑性。它的不可分割的特点是:用各种因素的对比(有时是对立)发展,它们的综合、分

辟、过渡，把各种感情倾向和色彩集中在统一的形象和作曲法中心的周围，用这些方法来显示情感的矛盾。

第二乐章(Adagio F大调)大家知道，它起初是贝多芬1785年在波恩写的《青年四重奏》中的一个乐章。根据作曲家的意思，"这是诉怨。瓦格列尔征得贝多芬的同意，把它写成了歌曲，印上标题《诉怨》。"(罗曼·罗兰)

安·鲁宾斯坦关于在这首Adagio中，当时的风格特点的话(见上述)是公正的。它远不如贝多芬后期的Adagio那么深刻。感情(特别是d小调片断中的"叹息"，第17小节起)还保留着礼貌周到、拘谨的特点。但已经向前跨了一步(不小的！)，新的透过旧的在发光。

罗曼·罗兰写道："在第一首贝多芬奏鸣曲(op.2No.1)的Adagio中，美妙的表达在某种程度上是来自他人的，但是感情比较朴素，较少修饰，更接近于自然。各种因素明确地对比着，而不是以逐渐改变色彩来从这一种过渡到另一种，线条进行没有修饰。不只是关心，人们是否喜欢，而是注意更为正确地表达感情，而感情在任何时候也不能假装的。"

这儿，装饰音的作用是很典型的。要知道任何装饰音都是把旋律详细化。但是这个详细化的形象实质可能是多样的。在礼貌、献媚风格的艺术中，装饰音的详细化反映了宫廷、沙龙语言的精致讲究，有时甚至是过于粉饰。贝多芬开始破坏这种弯弯曲曲的花纹，创造了具有大型的、概括的轮廓的直率的旋律。这种旋律完全符合它所表达的思想与感情综合的宽度、幅度和力度。在贝多芬的旋律中(例如我们上面已提到的按和弦音进行的旋律)常常有某种严峻的、斯巴达克式的东西统治着。

就这方面而言，第一奏鸣曲的Adagio正站在十字路口，但是，大概其中贝多芬式的仍然比陈旧的更为显著。明确的轮廓、

贝多芬早、中期作品中一直具有的、非常清晰的节奏的支撑点，都偏离了莫扎特雅致、流畅的装饰性。与海顿相比，我们看到旋律更长的气息，倾向于歌唱性和丰满的声音。贝多芬创作的重心始终是放在器乐方面。以歌唱性、声乐性来丰富器乐性，这也就是作曲家最巨大的功绩之一。在他的钢琴音乐中也完全如此。还同样表现在以Legato为主要标志的，作曲家本人的演奏风格中。贝多芬同时代人形容他作为一个钢琴家的演奏“用 legato 这个字，把他的演奏与莫扎特的演奏相对立。莫扎特的演奏精致、细碎、敏锐，就象那个时代所有的钢琴家的演奏一样。”据车尔尼证实，“在贝多芬的演奏中特别令人惊叹的是 Legato，而且他对待钢琴，就象对待管风琴一样。”

第三乐章（Menuetto，Allegretto　f 小调）看来，它并没有摆脱曼海姆乐派、海顿和莫扎特创造的、生动的、充满活力的小步舞曲的传统。甚至这样的色彩细节——小步舞曲中间部分三声中部内的平行四度在六和弦中的经过句，在海顿 ♭E大调古钢琴奏鸣曲（op.66　创作于1789—1790年）第一乐章的尾声中已有典型的原型。顺便说一下，总的这首奏鸣曲富有对未来大胆的领悟。

但是，在这首小步舞曲中还是能感觉到贝多芬的性格（鲁宾斯坦称它为戏剧性的）。虽然这是以率直、清晰的节奏范围来表达，三声中部中的八分音符进行，使人联想起《第五交响曲》诙谐曲中非常有特性的音型。这是贝多芬早期“一往直前”的三连音的范例之一。不得不指出，在这儿，小步舞曲的体裁本身有了改观，它向较晚期奏鸣曲中诙谐曲方面移动。

第四乐章（Prestissimo　f 小调）充满了贝多芬思维的大胆迸发。

难怪，B·兰兹比喻它为“火山的急流”，描写它为非常自由、

非常戏剧性的乐曲，当时还没有相同的乐曲可以与它相比。
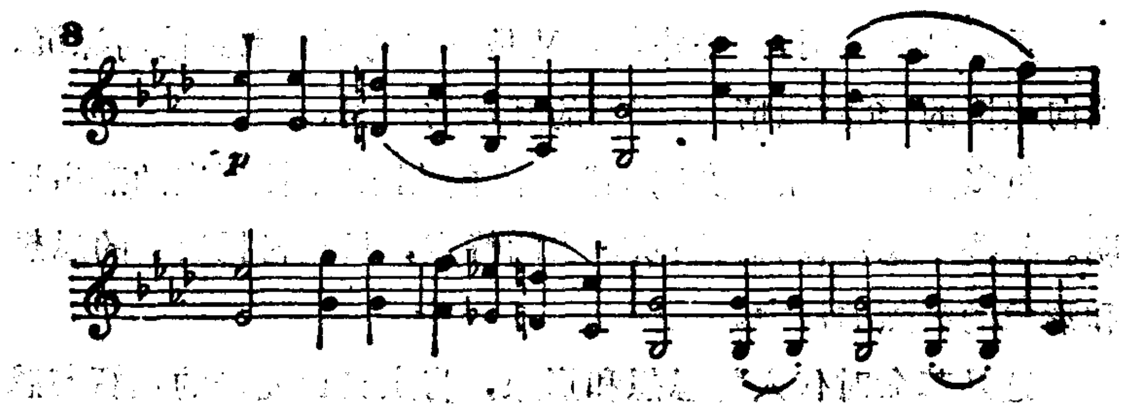
在终曲中，有不少动人的、真正贝多芬式动力性的预兆。值得注意的如：八分音符三连音的节奏背景接连不断，大段大段地贯穿在呈示部、展开部、再现部中。这个沸腾的节奏背景已经预示了《月光》、《热情》终曲的节奏。此外，这个背景由于是固定旋律性的贝多芬式音型，因此一再从背景变成“前景”，然后再相反（请看，例如第 22 小节背景活跃的旋律及以下）。

终曲开始几小节的节奏很有特点：



我们所看到的是贝多芬典型的休止，节奏重音和力度重音的明显的分布。其中包含着贝多芬以后非常喜爱的形象基础——尖锐的音调，极其坚决，就象威风凛凛、断断续续的命令，在不安的喧嚣音响基础上，清楚地刻划出来。重大事件的力量和人的意志——这个形象，在那个时代以完全合乎实际的冲动，很自然地产生。甚至如果把它转移至个人意识的范围，那儿还是保留着斗争与功绩这个社会性的道德涵义。

在副部中，右手三连音，左手两连音的不规则节奏创造了期待的印象。在终曲的开端，贝多芬给予和弦的重音特别强烈的紧张度，他又极其合乎逻辑地以特别歌唱的结束主题与它相对



照。在这个旋律中明显地感觉到斯拉夫音调。
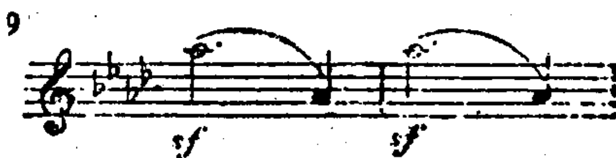
一般而言，这个事实本身并不足为奇。因为斯拉夫民间音调在维也纳音乐的音调语汇中起了很大的作用。它们被海顿和莫扎特所采用。但上面所引证的主题中突出的歌唱性，“俄罗斯式的”直率真是令人惊叹。

鲁宾斯坦的评论很明确，他指出，这首奏鸣曲的终曲中“第二主题没有足以令人钦佩的创新和戏剧性”。（他所指的就是谱例No.8）

在呈示部的结尾重复开始的和弦与休止符（在c小调），好象强调形象的内在对比（意志的振奋，感情的深沉），同时与强烈的三连音“永恒的运动”结为一体。

终曲的中间段仿佛在寻找宁静、安逸。但是我们所看到的与呈示部的对比，仍然比较外在。因为中间段的主题并未消除献媚风格的痕迹。只是当透过这个主题，开始生长出展开部的成份，回到了三连音流动时，“献媚”主题的最后节奏音型改变成号角般的召唤。

9



机械式对比的印象消失了。长时间的五度的持续音（要知道正是贝多芬赋予持续音不寻常的宏伟和紧张）引向再现部。

重又是暴风雨，又是斗争，又是意志的振奋和感情的深沉。引向热情的、充满激情的、刚毅的开端的胜利。

贝多芬《第一钢琴奏鸣曲》是他的创作个性形成的杰出证明。某些不稳定、动摇、顺从过去的特点，只是衬托出新的思想和形象的猛烈的压力。

这是革命时代人的思想和形象，肯定自己先进的理智与感

情相统一的伦理，试图把内心所有的力量服从于英勇的业绩，高尚的目的。

显然在第一奏鸣曲中有标题性的萌芽。这不单单是心情的交替和对比，而是思想与形象自始至终在发展。当然，海顿与莫扎特已经倾向于这种类型的标题性。但只是贝多芬才真正意识到它的必要性。当然更不必谈贝多芬式的思想和形象是完全不同的特性和幅度。钢琴音乐标题性不断充实的道路，即使对于这样的天才——贝多芬来说，也是极为困难和复杂的。以后我们将看到作曲家在这条道路上的各种转变、后退和前进。

第二首钢琴奏鸣曲

（A大调　作品第二号之二）

在这首奏鸣曲中，我们可以发现贝多芬创作个性的一个新的、持续不断的发展阶段。移居维也纳、社交界的成功、一个钢琴高手不断增长的荣耀，众多的、但浮浅的、转眼即逝的爱恋。

内心的矛盾是明显的。屈服于世俗、观众的要求，寻求一条忠实地、最大限度地满足他们愿望的道路，还是走自己艰难的，然而是英雄的道路？当然，还存有第三个因素——青年时代生动、富有朝气的激情，善于轻而易举、富有同情心地献出一切，以自己的才华、光彩来吸引人们。

研究家们不止一次地倾向于指出贝多芬这首和下一首钢琴奏鸣曲的“让步”和外表的技艺性。

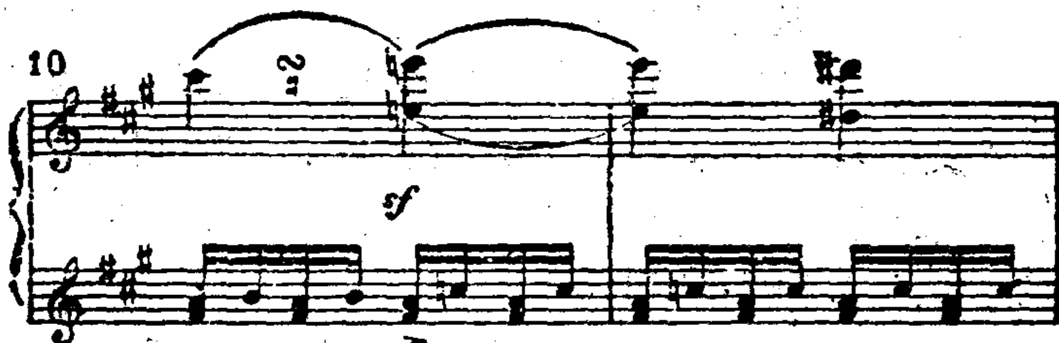
事实上，让步是有的。从开始几小节中我们就可以感觉到。这儿有海顿所特有的轻巧的幽默，在奏鸣曲中有不少技巧性的音型，其中有些（如跳进，小型的音阶技术，快速的、很多的分解八度）是朝过去看的，也有些是朝未来看的（如令人想到斯卡拉

蒂、克列门蒂，但也想到胡梅尔、韦伯）。

但是，留神细听，我们就能发现，贝多芬个性的内容仍保留着，而且得到了发展，更前进了。

第一乐章（Allegro vivace A大调）以极为丰富的主题、规模宏大的展开部引人注目。

在顽皮、淘气的、“海顿式”主部开端之后（也许，其中有对“海顿爸爸”讽刺的成份），是一系列节奏明确、鲜明钢琴化装饰性的终止（带有贝多芬喜爱的在支撑点上的重音）。这个快活的、节奏性弹奏唤起了无忧无虑的欢乐。副部中的苦恼与这些光彩的终止形成了对比，这里几乎是浪漫派的气质。这在过渡到副部的，左右手交替的八分音符的叹息中已有预感。当左手十六分音符震音的节奏背景开始时（从第58小节起），右手的叹息变得不安，祈求似的，一阵阵地激动，半音进行不安地提高旋律线、切分音、和声——一直到浪漫派心爱的、由两个小三度、一个大三度组成的七和弦的出现，在这儿一切是如此新鲜，如此不凡。主部中的终止被打碎，而副部的发展则是不断的。



但是，到了高潮前，浪漫的、苦恼的增长突然中断，出现了响亮的喊声和轻轻的回声。贝多芬重又潜入了生活欢乐的急流，光辉、欢快的结束部。这儿果断的终止极其显明地与半音进行的苦恼的副部形成对比。这阐明了整个形象的特性。不能毫无顾虑地投身于生活的欢乐，在内心深处唤醒了企望、热烈的感

情。然而，同时产生了苦难和不满。生活又以它的诱惑力吸引着人们，但意志很快以对真正幸福的向往战胜了它。

但这还不是总结。在展开部（兰兹公正地发现其中的"交响性的发展"）中出现了新的因素——英雄的、军号般的，它（采用主部的第一个因素，加以变形）出现在副部十六分音符震音的背景上，这也表现了贝多芬严整的逻辑性。指出了这样的道路：在斗争、劳动、英勇的业绩中克服个人生活的不安和悲哀。

英雄性因素在展开部中及展开部后出现，在那里，模进相互呼应地发展，好象意志在命令主部开始时的"无忧无虑"、消极的第二因素。在再现部前，在五度音上出现了寂静——贝多芬独特地应用了古典的持续音，这是为了创造曲式的转折、停顿，同时唤起渴望回到开始的形象的感觉。

再现部没有实质性的新的成份。我们不准备对它进行专门的分析，仅仅指出，呈示部与再现部以寂静、休止符作为结尾，是有深刻的含意的（贝多芬以后喜爱这样的结尾）。实质上是强调无法解决，可以说是形象发展的疑问式结局。这样的结尾使已形成的矛盾更为尖锐，特别牢固地吸引了听众的注意力。

第二乐章（Largo appassionato D大调）比前一首奏鸣曲的慢乐章具有更多的纯贝多芬式的特征。

不得不指出，织体的紧密和丰满，积极活跃的节奏因素（顺便提一句，八分音符的节奏背景融成整体），鲜明表达的歌唱性，legato占主要地位，当然，在钢琴最歌唱的中声区占着优势（主题的最后一次出现，好象木管乐器奏出，响起了明亮的对比）这也不是偶然的。亲切、温暖、丰富的内心感受——这是Largo appassionato形象的极有个性、主要的特征。这些新的特征，从未以这样的幅度在海顿、莫扎特的钢琴创作中出现过，安·鲁宾斯坦发现这儿是"创作和音响的新的世界"，这当然是正确的。我

们还记得库普林选择这首Largo作为他的小说《石榴石的手镯》的题词，作为桌尔特柯夫对维拉·尼古拉耶娃"忠诚的爱情"的象征。

在Largo中感情的细流和层次极为丰富，主题及它聚精会神的合唱性作为核心(这是纯贝多芬式的智慧的静思的早期的范例)。盘绕在这个核心的周围是明净的"小提琴"的悲哀(然后是"大提琴")的温柔语调(从第19小节起)，以及主题在小调进行时的戏剧性(从第58小节起)。

罗曼·罗兰公正地指出贝多芬的一些奏鸣曲慢乐章的特别意义。罗曼·罗兰在批评他同时代的专家——形式主义者时，写道："我们的音乐时代对结构，比对感情更为感兴趣。对于Adagio和Andante，比古典奏鸣曲和交响乐中的第一乐章Allegro较少重视，在贝多芬时代情形则不一样，十八、十九世纪交界时期的德国听众热切地在'为祖国而忧愁'，思念、温柔、希望和忧伤的洪流中解除渴望。这些都在贝多芬的Adagio中洋溢着。在那个时期(1795—1796)的'威廉大师'的歌曲中也有同样的表达。"

第二奏鸣曲中的Largo appassionato，已经是贝多芬奏鸣曲慢乐章结构中，形象、思想构思较为发展的范例。在这些乐章的倾向上，(从道德的规范，从内心来观察世界)可以觉察到时代的哲学、宗教思潮的反应(从这方面来说，很有意思的是，Largo的主题进行，好象是从"肉欲"中净化出来)。但问题也就在此，贝多芬也只是暂时的、间接的涉及了宗教的范畴，在他那儿，他同时代人们对于道德的问题，对于完善个人问题的坚定的思考的现实生活内容占统治地位。人们深入自我，寻找掌握感情的力量，使之服从于最高的道德准则。在Largo中有斗争也有克服，兰兹发现这是一部小的"完整的清唱剧"，他有他的道理。

接着的诙谐曲（Allegretto A大调）带来了很大的对比。诙谐曲代替小步舞曲，这证明了一种创新，事实上它是用喧闹、幽默的因素来活跃奏鸣曲体裁的整体。在第二奏鸣曲的诙谐曲中，第一主题多情的"屈膝礼"变得粗犷的率直，而在三声中部又是歌唱性。

在终曲（Rondo Grazioso A大调）中，贝多芬很有意义地选择了回旋曲带三个基本主题的结构（再加上第一主题的最后一次进行）。以后他特别乐意在自己的终曲中采用这种结构，它可以容纳素材，灵活，同时与奏鸣曲Allegro相区别。

兰兹对于这个回旋曲音乐的过去冗长和平凡无味写下了讽刺的言语。

相反，安·鲁宾斯坦在第二奏鸣曲的终曲中看到了新颖的思想和技术，迷人的优雅。

我们觉得，在终曲中紧张度大大低落，雅致、浮浅占统治地位。这种结果并不是失策，或是失败，这是贝多芬有意识的企图，这是青年的激奋，作曲家灵活的思维的结果。

在第一和第二乐章中，贝多芬展现了自己感情世界，自己的伦理思想的丰富和严格，现在好似把这一切都隐藏在世俗的光彩，沙龙的雅致这个覆盖物之下。事实上，在终曲中贝多芬的个性还在显露：清晰的节奏、热情的重音、小调片断中某些军号般的音调，开始主题最后一次出现前的展开部中新鲜、强烈、调性、节奏织体的手法。但这些尖锐的棱角仅仅流露出来，而未引人注目。年轻的狮子似乎变得驯服了，忘却了自己的野性和独立性。回旋曲是以如此温顺、谦恭的终止作为结尾，同时也是整个奏鸣曲的结束。

但是我们不要受骗！即使贝多芬真是真诚地被"世间的诱惑"所吸引。这也是暂时的，我们从伟大作曲家传记中很多事实

可以得知，在一时的迷恋掩盖下的仍是一个具有深刻感情的人，他的意志和高尚的道德概念是不会被收买的。看来，在内心，他已经在嘲弄自己的软弱和对世俗听众的轻信，他在准备着新的创作功绩。

第三首钢琴奏鸣曲

（C大调 作品第二号之三）

这首奏鸣曲的许多因素来源于贝多芬1785年创作的《C大调青年钢琴四重奏》。然而奏鸣曲作品第2号之三显露了贝多芬钢琴创作上非常大的进步。某些评论家（例如：兰兹）不喜欢这首奏鸣曲的辉煌的托卡他性式的因素，但是非常清楚，贝多芬钢琴艺术一条明确的发展线展现在我们面前，以后它卓越地体现在C大调奏鸣曲作品五十三号中。与浮浅的观点相反，贝多芬的托卡他性决不是形式上的技巧手段，而是扎根于形象的艺术构思中，它有时与军乐队的雄壮号角声，进行曲等等相连系，有时与大自然的音调相关。

第一乐章（Allegro Con brio C大调）立即以它的规模和幅度引起人们的注意。按照罗曼·罗兰的话，这儿“感觉到帝国风格①，有矮壮的身躯和肩膀，巨大的力量，有时令人乏味。但它是高贵的、健壮的、英勇的、鄙视娇嫩和叮当响的小装饰。”

以上摘录的罗曼·罗兰的评论有很多是正确的，但它们仍然是片面的。罗曼·罗兰还加深了自己的评论的局限性，把这首奏鸣曲归为具有“建筑结构、和抽象精神”那一类的奏鸣曲。

事实上，第一乐章（在总的说来是意志坚强的情况下）在情

---

① “帝国风格”：意指十八世纪末，十七世纪初法国流行的一种仿古艺术风格。

绪的多样化上已经相当丰富了，这也表现了主题组成的丰富甚至是过于繁多了，只是在以后贝多芬才节省他的手法。

主题开始以清晰的托卡他式的节奏隐约响起，从第5小节起有新的织体和“配器”因素产生，暂时还是缓慢、克制地发展。但到了第13小节突然响起了C大调三和弦的号角声。这个喇叭的号声非常鲜明、突出，然后转入在左手十六分音符节奏背景上的急速运动。但过了五小节，中断了，总休止。

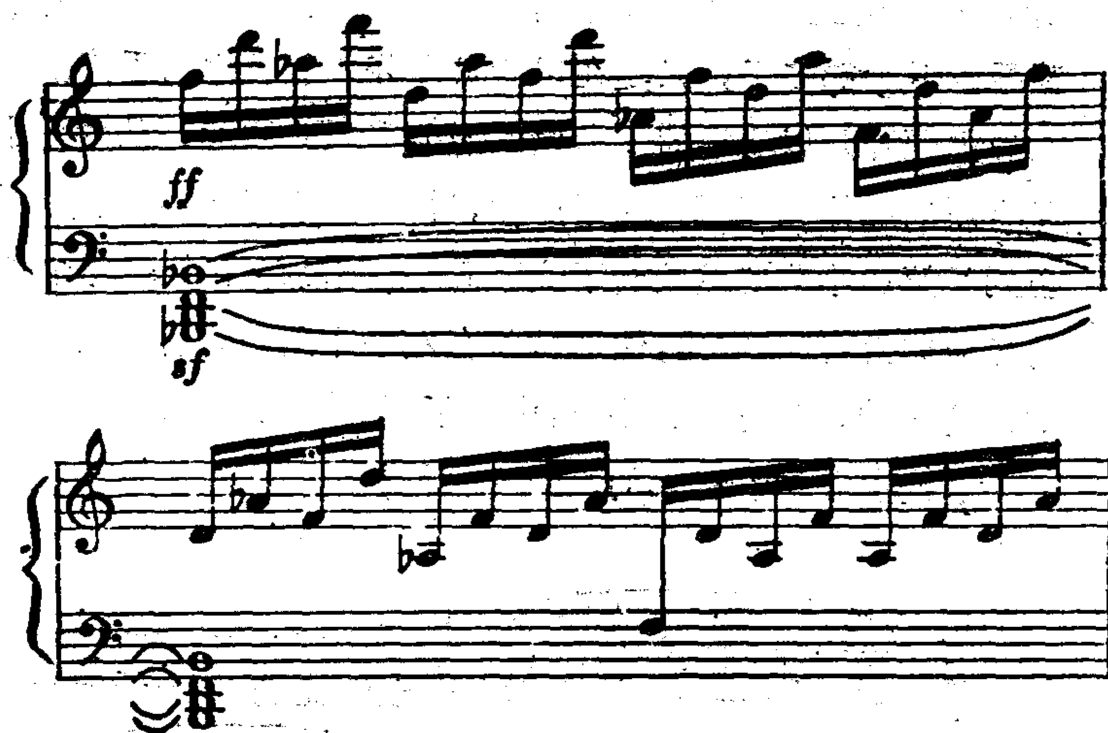
新的主题具有温柔的、恳求的音调：



与大调主题相区别的是，这儿是小三和弦的色彩，广阔的六小节（不是短小的，分成两个小节的主部）。但贝多芬任何时候都不是简单地、机械式地对比、主题感情以多样化为标志，第11谱例中温柔的音调变成十六分音符的跑动和重音（第39—44小节），使人回忆起主部，然后（从第47小节起）出现安静、喜悦的歌唱片断，但是结束部（从第61小节起）又回到主部的召唤式的号角声，而且以新的节奏、主题因素和对比给以加强。

就这样组成了呈示部的开端，一方面是英勇、威武的号角，另一方面是抒情的柔和、温存。贝多芬式英雄性格的概貌在这儿是存在的，只是这儿显著地具有威武的、托卡他式的因素。

展开部是非常短的，但是引人注意地出现了新的表现因素——分解琶音（从第97小节起）。



绝妙地表达了不安、惊惶的形象，这个片断在总的结构中起了出色的作用，如果说第一乐章具有特别明确的和声功能的话，那末首先是以主、属、下属为基础的三位一体（下属，在贝多芬的作品中作为一种积极的和声手法，具有特别重大的意义）在这儿作曲家寻求的是另一种鲜明戏剧性的和声综合，这种效果在巴赫作品中已经具有（我们只要回忆一下平均律的第一首前奏曲），正是在贝多芬、舒柏特的时代显露了和声语调形象性，和声婉转变化的奇妙的可能性。

在两小节的谱例 No.12 中（第 97—98 小节）属功能性的七和弦昂扬、节日般的；在下面两小节（第 99—100 小节）减七和弦产生浑浊、不安的音响；下面（第 101—102 小节）出现了四六小和弦，带来了戏剧性的紧张度等等。
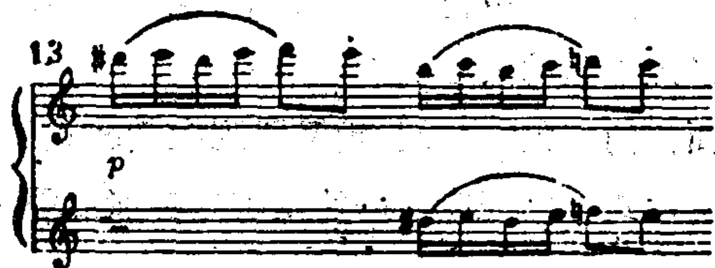
贝多芬在再现部中出色地运用了同样的和声语调游戏的效果（只是采用了另一种节奏和另一种织体，从第218小节起）。

再现部由于发展了展开部中的因素，所以比呈示部扩大，力

图不要在再现部中机械地重复，这在贝多芬作品中是典型的，在以后的奏鸣曲中我们将不止一次看到。

还要指出一个细节，有一次罗曼·罗兰无意中说出正确的意见，他说："贝多芬音乐的音响中……充满了鸟鸣，好似在五月的日子里。"

毫无疑义，贝多芬的器乐音乐与他深沉、热烈喜爱的大自然形象有着紧密的联系，也就在展开部的华彩段中有明确的鸟鸣音调：



当然，这只是暗示那些将在《黎明》中用全部嗓子自由自在、愉快地歌唱的鸟儿。

综观奏鸣曲第二号之三第一乐章的形象组成，我们不得不重新指出它的主要因素：英勇的号声、急速奔跑、抒情温暖的言语，某些喧哗、骚扰的激动声响（请看谱例No.12），生气盎然的大自然的回声，非常清楚，深刻的构思展现在我们眼前，这绝不是抽象的声音建筑。

在这方面第二乐章（Adagio　E大调）以新的手法使人信服，甚至某些对整个奏鸣曲持怀疑态度的研究家也高度评价这个乐章，兰兹这样写道：在这首Adagio中，你可以体验到对崇高的美敬仰的感情，犹如在卢浮宫中的维纳斯像前一样，"这首Adagio把当时的钢琴曲提高到具有哀诗般的表情。"这位兰兹，也可能是第一个公正地指出Adagio中的小调部分与莫扎特《安魂曲》中的悲伤的音调相似。

形象的构思是非常明确的，第一主题平稳、安静，有时几乎可以说是众赞歌，虽然其中也露出请求和信念的抒情音调（第3—4小节），第二主题（从e小调开始）是整个乐章最富有表情的中心。在三十二分音符的旋律音型的背景上突出了不协和的次要的音，它又倔强，又痛苦。低音匀整的脚步加深了这种悲哀，在高音区的十六分音符好似哀求的音调，转入G大调时出现了光明的希望，次要的导音上的叹息（左手在高音区）预示了一种平静，但回到e小调后，出现了新的，加剧了的痛苦感情，心灵克制的自白，旋律线时起时伏，和声色彩若明若暗，这是何等深刻、纯真的感情，多么强烈地激动人心。

展现在我们面前的仅仅是开端，重又回到众赞歌式的主题，贝多芬找到把众赞歌式主题变成愤怒的反抗这种独创手法：



仿佛经受了痛苦的心灵，拒绝随和的顺从，它还是随E大调而来，模仿前面的G大调，关于第一主题最后一次在高音区的出现和平静下来的尾声。它们的构思与前一首奏鸣曲的Largo-appassionato的结局类同。

关于第三乐章（Scherzo Allegro C大调）兰兹写道，它是“戏谑的、朝气勃勃的，三声中部有一层淡薄的忧郁色彩”。

事实上，我们看到的是贝多芬古怪脾气的一种典型表现，某些地方它近似海顿的民间情调的迷人的幽宜，但是感情上的激动要更强烈、更热情、更粗犷。在小调的三声中部里，我们预感到

贝多芬以后奏鸣曲中的戏剧性风暴。安·罗宾斯坦赞赏该谐曲尾声中的持续低音音型和右手中拖长的和弦。它的形象要么是渐渐远去的舞蹈，要么是平息了的心灵冲动（更确切说，两者同时都有），构思的画面性是显而易见的。

还要指出该谐曲三声中部中和声音型的作用，这是贝多芬所喜爱的按照和弦音进行的早期例子之一（之后，在《月光》的第一、四乐章中得到很大的发展）。

我们已指出，贝多芬的和声性主题具有极大的形象意义，由它具备表达暴风雨般的、激动的、热情的、英勇的感情的能力，特别出色的是，贝多芬的和声音型经常含有丰富的旋律，使音型具有独立的轮廓。

第四乐章（Allegro assai C大调）以新的形式回到了第一乐章的托卡他性。兰兹把这首回旋曲看作是“a la chasse”——也就是打猎的回旋曲，这个观察是正确的。第四乐章的音调事实上是非常明显地与传统的“打猎音乐”有联系。在结束前的鸟儿鸣叫和歌唱（在d音上的颤音）更清楚地使人联想起描写森林的音乐。第四乐章中虽有些片断流露出纯粹贝多芬式的宏伟的尖锐性和棱角分明，但是在这里我们可以感觉到第四乐章比第一乐章更具有传统的托卡他性，但这仅仅是强调贝多芬钢琴奏鸣曲中形象构思的复杂性和矛盾性。力图把“打猎的”转化成“英勇的”这个总的倾向总是非常清楚的，通过打猎，把对大自然的感受变成军人、战士、革命年代的同时代人对自然的感受。因此坚定地加深了对比性，一会儿是强烈、痛苦的感情，一会儿是明朗、狂欢的感受。完全摆脱了过去宫廷音乐中典型的、浮浅的对爱情、大自然和生活的总的理解。
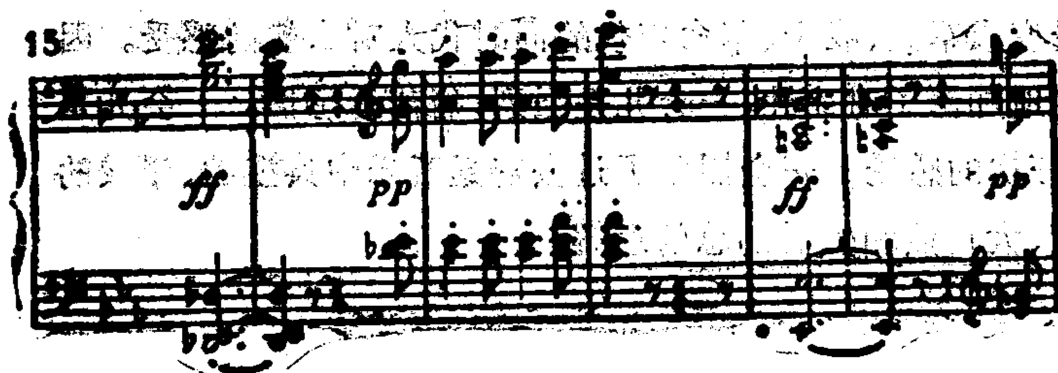
论析第四首钢琴奏鸣曲

（♭E大调　作品第七号）

这首奏鸣曲于1797年出版，命名为《大奏鸣曲》，献给贝多芬年轻的女学生巴贝特、凯格列维奇伯爵夫人。根据车尔尼的见证，这首奏鸣曲问世后，得到“爱情”的称号。（“Die Verliebte”）

这首奏鸣曲产生于贝多芬一生中明快、欢乐的时期。兰兹认为这首作品“与前三首奏鸣曲已相距千里。狮子震动着禁锢着他的冷酷学派的木笼子！”兰兹的说法有些夸张，但在这首作品中无可置疑的，贝多芬已向他独特的个性跨出了一大步。

第一乐章（Allegro molto e con brio ♭E大调）还未找到特别热烈的崇拜者，但也不应该对它的长处估计不足。这儿没有第三奏鸣曲第一乐章中那样的激动人心的对比。柔和的抒情因素几乎没有，但是与传统的打猎号角声不一般的英雄的军号声，在这儿广为采用。贝多芬寻求新的表现因素——首先是如下的强烈的明暗效果：
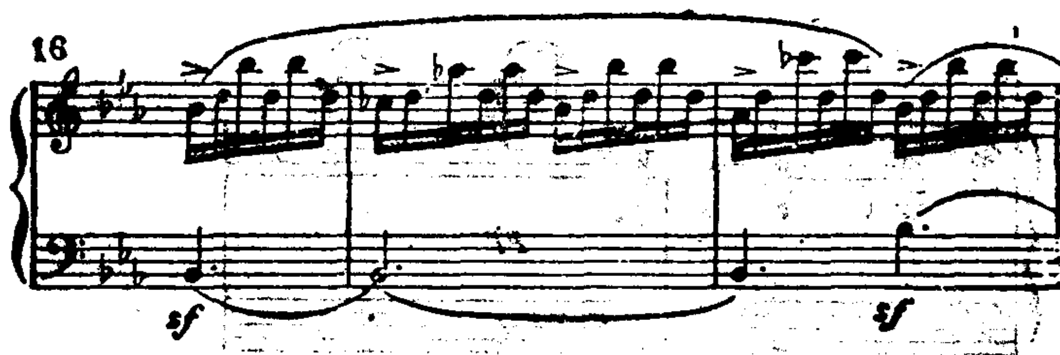


充满了鲜明的戏剧性，使我们联想起《英雄交响曲》的形象。

然后请注意尖锐的动力性和切分音和低声部减七和弦激烈的轰鸣(第 79 —80 小节)。

在贝多芬的早期作品中，奏鸣曲 op.7 的第一乐章是富于主题成份和形式宽阔的突出样本。作曲家进步、创新的意图，力求扩大形式，增长幅度，同时以宏伟的内容来充实这个形式。但是目前在贝多芬的早期奏鸣曲中，他还未达到在以后他取得的真正的宏伟。还能感觉到某些矛盾。宽广的形式与众多的细节，构思的幅度与传统细小的旋律之间的不协调。这个矛盾在这个乐章中特别感觉到。因为作曲家所选择的节奏细节，使几乎整个乐章都基于快速的、弯弯曲曲的八分音符和十六分音符跑动。在尾部出现的副部，使人有某种多余的感觉。但是贝多芬善于从最简单的节奏相互关系中创造出众多表现能力，是永远令人惊异的。

想特别指出结束部中富有表情的片断。在分解八度号角般的进行之后，半音阶跑动和两小节带有装饰音的八分音符下行(第 101 — 110 小节)，在 ♭B 大调主音的持续音上，中声部旋律不安地响着，右手的琶音伴随着：
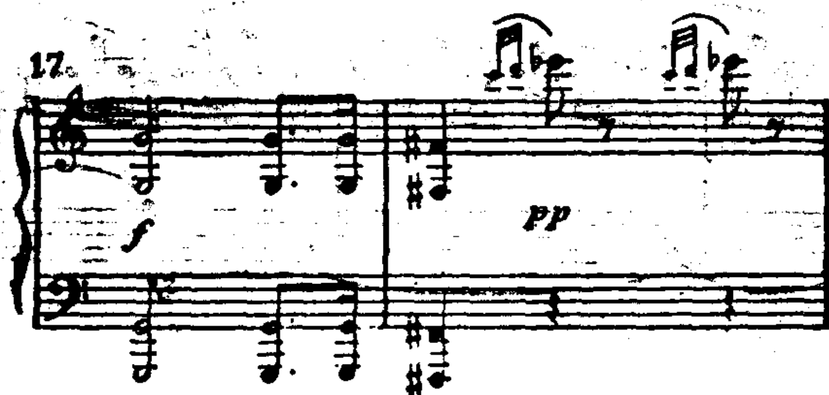


这是犹豫、动摇、内心软弱的时刻，但是在这首奏鸣曲中，

和其他作品不同，这些情绪较少发展。贝多芬急着用短小的抒情性的退却来对付。呈示部最后几小节响亮的，军号般的切分进行把以上的情绪消除了。在再现部中这个片断完全被扩大的尾声所排挤。

第二乐章(Largo, con gran espressione C大调)，有很多人评论这个乐章。兰兹和乌江贝舍夫热情洋溢地评价它。顺便说一下，后者曾反对年轻的巴拉基列夫的意见。巴拉基列夫指责Largo 不够独创，有莫扎特的影响。鲁宾斯坦赞赏Largo 的结尾(低声部的半音进行)，认为它"与整首奏鸣曲相配"。

罗曼·罗兰发现 Largo 中"轮廓牢固，极为严肃的旋律，没有世俗的甜蜜，没有模棱两可的感觉，率直、健康；这是贝多芬式的沉思，没有任何含意不清的，所有人都易懂。"

在罗曼·罗兰的描述中有点滴真理。第四奏鸣曲的 Largo 特别端庄朴素，它的形象与法国革命的群众音乐相似，具有崇高的文明。开始的和弦——庄严、隆重。用"说话的" 休止符把它们相隔。刚一出现抒情、温柔的暗示，但立即在庄重的严峻中消失。下列这些因素也是很有特点的：如第 20—21 小节，在*pp*后，突然在低声部响起响亮的、断断续续的和弦；或是从 25 小节起，转入 ♭A 大调，好似在扩展行进的队伍；或是第 37—38 小节，两端音区和音响的对比(犹如 tutti 和长笛)：



虽然钢琴表达手法具有室内乐性，但这种类似的因素创造了空间，开阔的露天，一大群行进着的群众的印象。也就是说，就钢琴表达手法的丰满、厚实而论，贝多芬在这儿是一个创新者。

与贝多芬稍后的 Adagio 相比，这里缺乏旋律的流畅和歌唱性的流动。但是这个缺陷被大量、丰富的节奏所弥补，而休止符，运动的间歇，最终还是有助于形象的多样和鲜明。

还必须指出这个乐章（C 大调）与奏鸣曲第一乐章（♭E 大调）间的调性的变音三度关系。就象前一首奏鸣曲也一样（第一乐章 C 大调，第二乐章 E 大调）。贝多芬独特地采用了调性布局上的变音中音。这在他的前辈是很少用的。而以后浪漫派作曲家都喜爱采用。
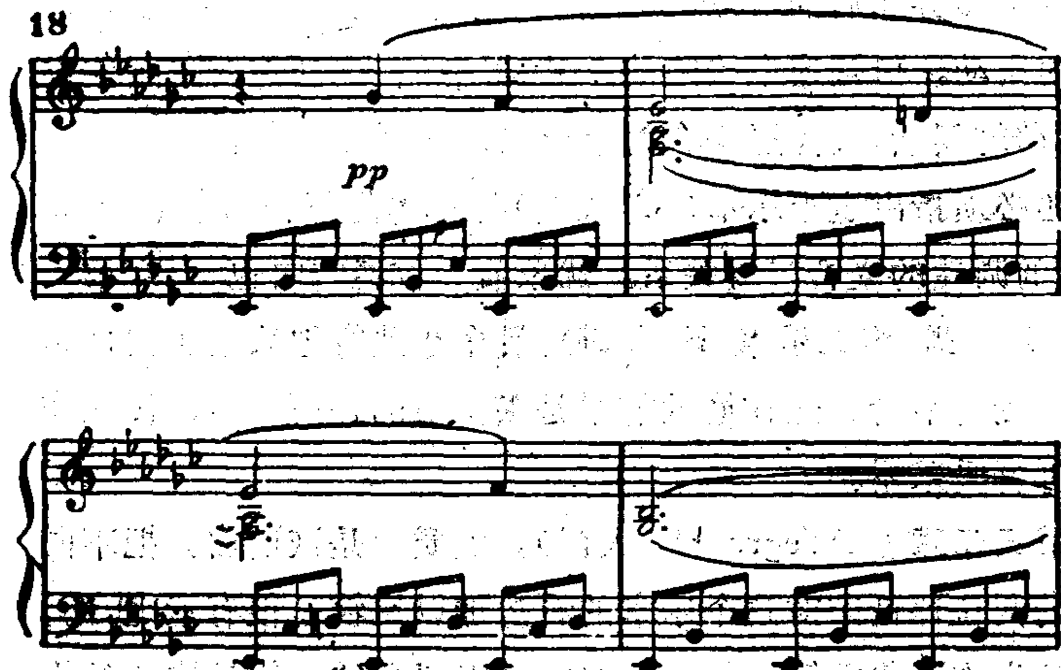
第三乐章（Allegro ♭E 大调），实质上是诙谐曲。把不同时代的两位评论家对这个乐章的看法加以比较是很有意思的。兰兹认为诙谐曲的第一部分犹如一幅田园画（"一伙最快活的伙伴，某天聚集在小湖的岸边，在碧绿的草地上，在古树的荫影下，沉浸在乡村笛子的乐声中"），兰兹认为小调的三声中部形成的对比是不适宜的。相反，安·鲁宾斯坦更为赞赏这个尖锐的对比。

我们认为，在这个乐章中，应当看到贝多芬的对比构思的大胆，主动。但在付诸实现中，暂时还带有某些机械性。

事实上，尽管诙谐曲的第一部分曾一度溜进 ♭e 小调，但它还是保持着古老田园诗的特性。只是节奏上不一般的力度变化，使人一下子认出了贝多芬的面貌。

相反，在三声中部中，很明显看到跃进到中期、成熟时期的贝多芬。接近于《悲怆》、《月光》和《热情》中强大、戏剧性，合唱般的和声。这显然是未来构思的草图；暂时还没有得到发展，节奏和手法上都有某些拘谨，但这是极有希望的。

关于三声中部的结尾，这儿有贝多芬独特的忧愁的音调，变格的进行，在旋律中突出和弦的三音、五音。这里已经完全是浪漫派的音响。



三声中部的与诙谐曲的第一部分相比占有如此强大的感情和形象的优势，以致这一乐章的再现部，也无法恢复明快的、田园般的心情。

终曲（ Rondo， Poco allegretto e grazioso ♭E 大调）只是在这儿，巩固了我们对欢乐的 ♭E 大调的感觉。

按照兰兹的说法，回旋曲中温柔、优雅的音乐"流露出对一种感情的信心，这就是年轻时代的幸福。"罗曼·罗兰深信，第四奏鸣曲终曲中的"感觉，近似一个小孩在奔跑和偎依在我们的膝旁。"

我们认为，后一种评论是片面的。难道这仅仅可以对第一主题而言。在这个回旋曲中，除了包含着不少多情风格的影响，优雅、婉转取悦的因素外，这儿还有完全贝多芬式的 c 小调激烈的冲动。当然，在这儿花式的、婉转的（带有某些调皮的）语调占了

优势。因此，装饰音被广为采用，而戏剧性好象只居于次位。

在这儿，钢琴技巧性“口才”的有特点的冲动是位于莫扎特与韦柏之间的历史性环节。此外，回旋曲尾声中创新的钢琴织体较为突出之处是，低声区琶音引人入胜，和谐的、隐约的嗡嗡声，右手一阵阵响起倚音，这预示了浪漫派踏板的色彩效果。回旋曲的形象正在诗意的钟声下走向远处，逐渐消失。

第四奏鸣曲的构思，从整体来说，还不能认为十分完整和完善。过多地感觉到还未稳定的创作力的激动，寻求宏大的规模，但还未控制住引向生活的自发力。

在第一乐章中英雄性力图冲到自由自在、宽阔的形式中去。但还未找到真正的对比。第二乐章，好似创作上的意外发现，这儿有庄严的民众感情的形象。在第三乐章三声中部中热血沸腾，深刻的悲哀压倒了传统的田园诗的回声。在最后的乐章中，作曲家与其说是在综合，还不如说是神秘莫测，半开玩笑地用回旋曲优雅、谦恭的语言来陈述避而不说，从内心直接冲出的东西。更确切地说，可以把它们称为“支吾搪塞”。

论析三首钢琴奏鸣曲

（作品第十号）

于1798年出版的作品第十号三首奏鸣曲献给布劳乌伯爵夫人。贝多芬与她家时有往来，作为钢琴家也常在她家演奏。这些奏鸣曲大概写于1796年中期—1798年中期这个阶段。作品第十号特别显著的是，寻求简炼，和进一步磨炼出某些极有个性的贝多芬式音调。
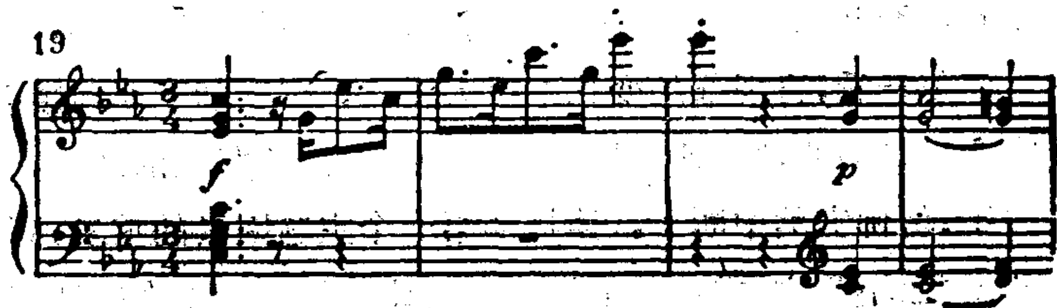
第五首钢琴奏鸣曲

（c小调　作品第十号之一）

这首奏鸣曲在贝多芬的早期奏鸣曲中占有特殊的一席，它好象总结了第一组奏鸣曲的成就。它是非常宏伟的，同时又是简炼的。它的形式十分紧凑，但同时又有很强的表现力（终曲的特点下面再讲）。第五奏鸣曲引起了同时代的音乐评论家的粗暴攻击。他们指责作曲家思想杂乱，"含糊不清的矫揉造作"或是"矫揉造作般的含糊不清"。但事实上，这种"含糊不清"恰恰阐明了贝多芬的个性。独特之处还有：与前几首奏鸣曲相区别，这首奏鸣曲总共只有三个乐章，某些评论家首先而且仅仅把贝多芬早期奏鸣曲的四个乐章组成看作是奏鸣曲形式前进的、创新的扩展，但事情比这更为复杂。贝多芬开始这样的扩展，以后

又回到三个乐章(在新的基础上),而且他的许多优秀的,最富有内容和戏剧性的奏鸣曲，都由三个乐章组成。奏鸣曲 Op. 10 c 小调是这种宏伟、简炼的三乐章的第一次尝试。

第一乐章(Allegro molto e con brio c 小调)兰兹公正地看到了它的交响性幅度，但我们怎么也不能同意兰兹的下列看法，他把第一乐章的音乐描绘成森林中充满了号角声的打猎的画面。在这儿,"打猎"完全让位给英勇的威武性,而且整个形象范畴都转入到道德、心理方面。开始几小节:



这是惊人的朴素和深刻的开端。这是英勇、威武的冲动和悲哀、忧愁的叹息之间的对比。这是心灵深处的矛盾,准备着去斗争,去行动。但还未从犹豫中摆脱出来。

三拍子节奏，贝多芬的前辈已经认识了这种拍子"一往直前"的可能性,作曲家巧妙地运用了它。整个主部的叙述,冲动、叹息和"说话"的休止的互相交替(第 1 — 31 小节)发展了原有的矛盾,主部非常坚定的结束强调了意志是强有力的。

在总休止之后,左手"圆号"进入的 ♭E,好象来自远处,在声音的背景上细心描绘，引出连接部。这是新的段落——寂静的沉思,明净的默想。但是并没有在这美丽的对照上久留。贝多芬命令式地把听众引向迅速发展和交替之路，从静思转入内心的活跃,转入精致、优雅、诱人的副部音型(从第 56 小节起)，是多

么惊人的自然。(可以仔细分析节奏、主题进行中的联系)。然后心情变得激动和不安,在呈示部结尾,回到了主部的缩短了的附点音符组,带有振奋,断断续续的音调,在呈示部的最后几小节,激动的心脏跳动静了下来。没有一首贝多芬较早期的奏鸣曲把各种感情广为发展得如此完整,如此优美。

展开部开始时,主部的开端音调(见谱例 No. 19)转入明朗的大调色彩。随后,出现了 f 小调不安徘徊的成份(虽然与前面有联系),这个成份,实质上是主部的"叹息"与副部雅致的音型相结合。展开部的形象构思是,内心斗争产生的心神不定、惊慌不安。展开部的结尾——坚定的音调迅速增长,引向再现部。

乍一看,再现部的变化不引人注目,但增加了非常精确的,完全崭新的心理特征。已经没有前面主部的坚定的结尾,它缩短了,仿佛突然中断了。连接部第一个主题因素的重复,高一个八度(而不是六度),加强了音色对比的效果。现在副部充满了大调与小调,优雅与戏剧性因素之间的斗争。而尾声得出了严峻的结论。这是被苦难磨炼出来的,准备着斗争和接受考验的意志的新胜利。

第二乐章(Adagio molto ♭A大调)与第一乐章一样,以严整性而论,大大超过了前几首奏鸣曲的慢乐章。兰兹正确地评论道:"这首 Adagio 同时是庄严的,又是朴素的",仿佛"从管风琴的管中流出"。罗曼·罗兰发现这儿是"宽广,稠密的描绘的范例,有某些过多的圆润……,这儿洋溢着从容不迫的,宽广的旋律外形,在结尾形成了柔和的源流。"

罗曼·罗兰似乎稍微埋怨 Adagio 音乐的过分"圆润"。我认为这种圆润并不过分。这是自然的,经过明智的思考,作为第一乐章和终曲戏剧性紧张的激情之间一个内心世界的小岛。第五奏鸣曲的 Adagio 是贝多芬充满感情的形象之一。其中有深刻

的生活的喜悦，有对高尚的人类精神的长处的认识，有对周围世界崇高、光明的看法，这是一个同时代人，在充满幸福和创造力的宁静时刻的肖像。

Adagio 开始的八小节包含了整个乐章形象的小模型。犹如慢慢流进和离向远方的浪潮。装饰音是相当丰富的，但完全是表情之需。主要的音调是从容、柔和的说理，劝服人的温存。有时转入了有分寸的、短暂的冲动。当出现某种尖锐的、有棱角的情绪时（第 12 — 22 小节和再现部相应之处——重音和急速的琶音跑动），这只是引起一种重要的回忆，使人知道现在沉浸在自由自在的欢乐，心情和谐之中的英雄可能是怎么样的。

Adagio 中第一和第二主题的对比是不显明的，但第二主题还是有更多的激情，“会说话”的音调被裹上了懒洋洋的伸展和淙淙作响的背景轮廓，创造了美满幸福的景色。
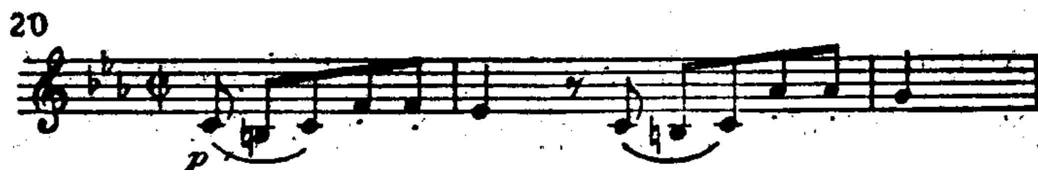
第一主题最后一次再现（第二次）非常奇美，低声部八分音符的背景，中声部切分音型的颤动，贝多芬以此创造了极其柔和、圆润的音响，第一主题的音乐形象变得特别和谐，它缓慢地静下来，在甜蜜的昏迷中进入梦乡。

终曲（Prestissimo　c 小调）兰兹发现其中电光形的旋律，就象“阴沉的雷雨之夜的闪光”，安·鲁宾斯坦形容这个终曲“非同一般的紧凑和强烈”。按照罗曼·罗兰的看法，这儿感情“在旋转……内心的惊慌，不正规的对比……尖锐的停顿……”这些预示了“《月光》、《热情》终曲中的暴风雨。”

我们认为，正确地理解第五奏鸣曲的终曲，可以把它看作贝多芬未来宏伟构思的充满灵感，但还不完善的，约略的草图。幅度、激情是真正贝多芬式的，但到处可以感觉到贝多芬在探索，努力尝试捕捉仅仅在创作意识中形成的东西，间歇和停顿把《第五奏鸣曲》终曲的这些探索分成了阶段（我们在引言中已经指
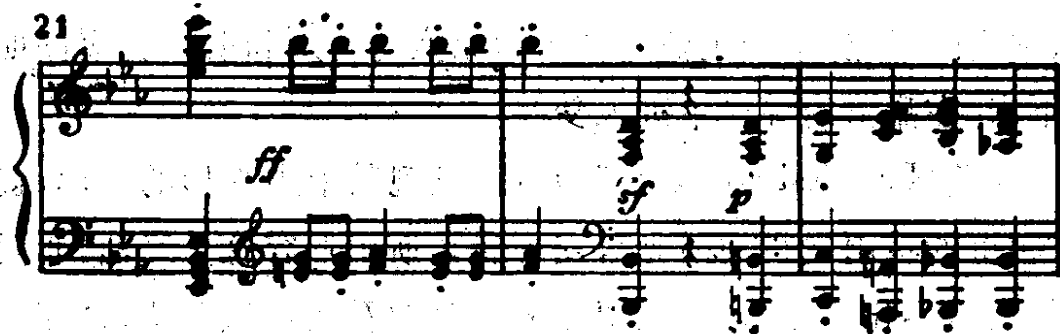
出，贝多芬的创作过程中具有罕见的目的性)。

在终曲的第一段(第 1 — 16 小节)开始的主题贯穿整曲：
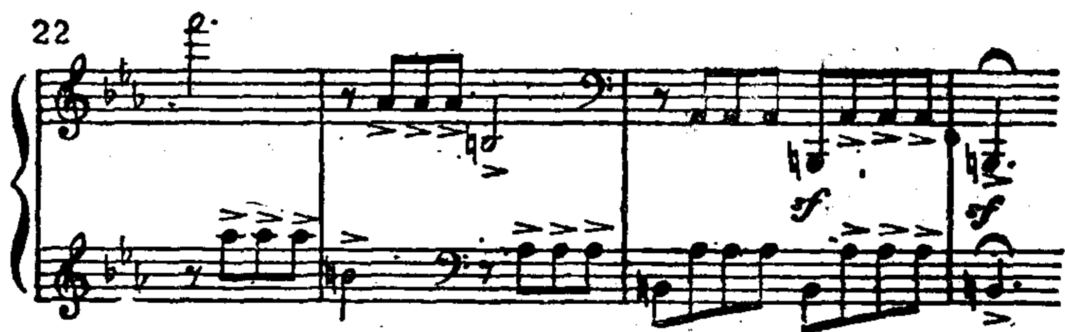


这是非常传统性的，它的“小提琴”音型使我们联想起很多海顿和莫扎特的飞来飞去的主题，它们明显的是不适于表达英勇的形象的。但是接着，在延长号前，贝多芬采用十六分音符激动的奔跑，八度的重音，成功地找到了极其独特、威武的音调，与奏鸣曲的第一乐章相呼应(也与其他奏鸣曲呼应)。

在第二主题中(♭E 大调 第 16 小节起) 又准确地找到了率直的、有力的进行曲形象，但它很快消失了。再下去——尖锐的音区和色彩的节奏型对比：
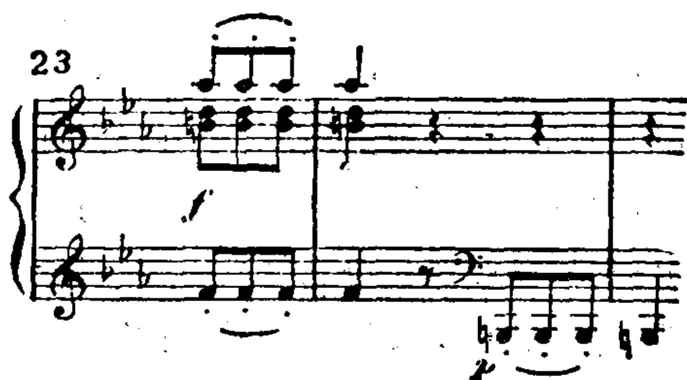


这儿流露出革命时代戏剧性的音调，但贝多芬突然以一个故意形式化的终止结束了这个片断。

展开部完全是小型的，但就是在这儿，贝多芬找到了不安和振奋的号召的出色的音调：



罗曼·罗兰在这儿看到了《第五交响曲》主题的先兆基础。这当然是对的，但也不要忘记《热情》。贝多芬的音调素材并不完全是新的。在海顿卓越的《^{b}E大调奏鸣曲》第一乐章的展开部中(创作于1789—1790年)，我们发现贝多芬《命运》主题的榜样：



贝多芬独特地发展了海顿老人敏锐的耳朵在远处捕捉到的东西。把它锤炼成严峻的命令和强制的主题，《命运》的主题。

终曲的再现部重复呈示部的因素，但运动的间歇更为经常，而尾声，不以英勇的激动不安为结局，贝多芬突然用戏谑的第一主题在C大调安静的终止中的溶解来避开可能产生的结果。

《第五奏鸣曲》的终曲，是贝多芬努力的创作探索的激动人心的见证。如果说奏鸣曲第一和第二乐章以严谨和完整为特点的话，那末在终曲中缺乏这些特性，这儿到处是听觉顽强探索的尝试。

也就是贝多芬，以一个作曲家极其真诚的心，拒绝了在这首重要的奏鸣曲的终曲中作一个形式主义的解决。他促使听众相信在寻求音乐形象完整和独特的道路上，有多少苦难和无穷欢乐的创作想象。

第六首钢琴奏鸣曲

（F大调 作品第十号之二）

这首奏鸣曲由三个乐章组成。象前一首一样简炼，但没有前一首的戏剧性。主要是轻巧、戏谑的情绪（第一乐章，终曲），第二乐章的感情有些意外地与此形成对比。这种意外可以解释为，作者力图展示在愉快的掩盖下一时闪现的深沉的感情。但中间乐章的这些含意仍然不能抹杀这样的事实，在我们面前不是贝多芬创作面貌的最主要、最本质方面。此外，在《第六奏鸣曲》中表现出某些在其他奏鸣曲中已废除的传统特点（例如，在第一和第三乐章中，重复展开部和再现部）。

第一乐章（Allegro F大调）几乎都被兰兹嘲弄。他指责它缺乏发展，织体贫弱，接近于滑稽歌剧（兰兹甚至从第30小节起，看作是阿尔玛维瓦伯爵与理发师拌嘴的场面）。兰兹只是喜爱第一主题的诗意（把它与诺瓦利斯的《蓝色的小花》相比）和D大调的假再现的“令人神往的新鲜”。

兰兹的要求过份严肃，而音调的分析也不敏锐。但兰兹关于第一乐章音乐感情生动的描写是正确的。这仿佛是《第五奏鸣曲》终曲苦难、紧张的探索之后的休息，回到了青年人明快的、无忧无虑的、有时控制不住的欢乐，有时带几分悲伤的心情。不得不同意罗曼·罗兰这样的看法，他在这个乐章中看到贝多芬音乐最“清新的小溪”之一。

第一乐章的开端容易使人产生柔情的装饰的印象。但仔细地倾听，我们发现传统仍然经过很大的改观。我们看到贝多芬所喜爱的形象之一：把人的愉快的感受与对大自然的陶醉融合在一起。整个音乐贯穿着大自然的回响：鸟儿吱叫，小河淙淙响，远处森林愉快、神秘地作响。而在这个背景上，心灵的抒情歌曲，洋溢着自在和幸福。

呈示部绝妙地表现了抒情浪潮的增长。开始胆怯，犹豫不决，只是预感到欢乐(上行的歌唱乐句第5—8小节)，然后一切都被光明照亮，出现了歌曲(副部，从第19小节起)，它与大自然的音调交织在一起，隐没在其中，很快引向人与大自然结合的欢乐。

呈示部的结构是值得注意的。主部小而完整（虽然包含内在的对比)。副部要大得多，形形色色，感情活跃，几乎不被察觉地转入结束部。这种曲式上的特性(过渡的流畅性)完全符合内容之需，表达了在大自然怀抱中的欢乐的形成和增长。

小调的展开部，分解八度断断续续的节奏给晴朗天空带来云朵。又是大自然和人美妙的溶合，在飞逝而过的冷风之后，特别温暖地响起了D大调假再现。正如兰兹所赞赏的那样(从第117小节起)，这是重返宁静的预兆。在再现部中大自然的音响更为多样，更为生动。远处森林的音响比第一次更偏远，更响。在这之上的歌曲更明快，更光彩。结束部充满内心的幸福，没有任何荫影的欢乐。
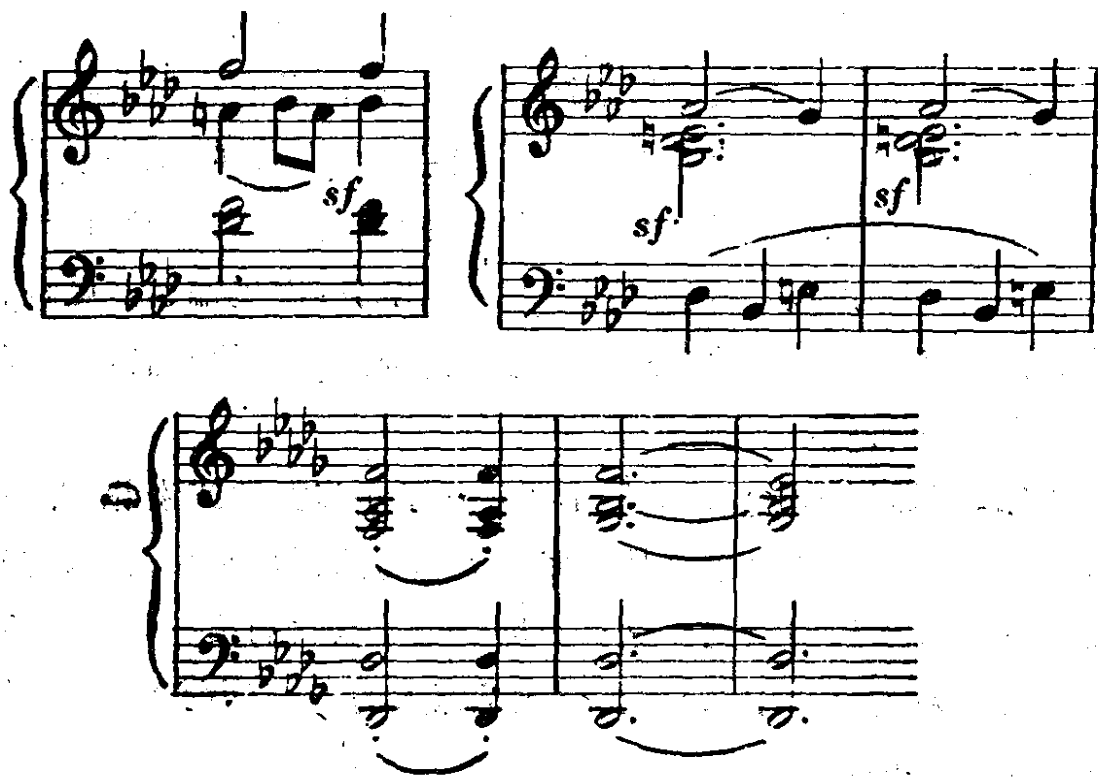
第二乐章(Allegretto f 小调）占了小步舞曲或诙谐曲的位子。兰兹认为这个乐章是贝多芬最优秀的钢琴作品之一。按照安·鲁宾斯坦的意见，这首Allegretto“(它的第一个神秘的主题和柔和的三声中部)从头至尾是惊人的，没有内心的激动是不可能演奏的。”

兰兹在 Allegretto 中感觉到近似《浮士德》中的夜景。兰兹的想象完全是随意的，但我们认为，他还是正确地感受到 Allegretto 中沉着、徘徊的音响的夜色特性。这与第一乐章响亮，白昼的音响形成对比。

在那儿，人们愉快地投身于欢乐的大自然的怀抱，而这儿人们感受是忧愁的、不安的，大自然的音响也是神秘莫测的。Allegretto 中 *p* 和 *pp* 占优势的力度特点也强调了夜曲的形象特性。第六奏鸣曲的第二乐章和第一乐章放在一起，形成了光明与昏暗、愉快与悲哀、信心与犹豫之间的对比。

终曲(Presto，F 大调)在两者择一中找到了出路。这儿主题具有海顿式民间风味，朴素的特点，但展开部的幅度明显的是贝多芬式。在强调尖锐性的、有棱角的进行中，在节奏强烈的力度脉搏中，在复调的率直坚硬中，在个别热情的冲动中（特别是再现部中引向副部的分解八度进行），我们感觉到贝多芬的个性。

安·鲁宾斯坦看到终曲是“贝多芬式幽默的典型”，兰兹并



未认清它的价值，鲁宾斯坦是正确的，在 Allegretto 精致的和声，深沉的形象之后，终曲中喧闹的粗鲁，强调的自然音会使某些特别敏感的听众产生厌烦，但要知道在这个对比中非常确切地表达了贝多芬的精神，贝多芬的热情，善于迅速地从静思过渡到行动，从幻想过渡到振奋。第一乐章抒情的喜悦，第二乐章悲伤的犹豫和不安，终曲健康的，真正民间的欢乐——这就是整个第六奏鸣曲形象构思的环节。表达了贝多芬在感情和伦理方面一个重要的、有特点的解答。

第七首钢琴奏鸣曲

（D大调　作品第十号之三）

这首奏鸣曲与前两首简练的奏鸣曲不同，其中又恢复了寻求丰富的主题组成（这是指第一乐章而言）。扩展了奏鸣曲快板乐章的形式，而且奏鸣曲又是四个乐章。

我们可以看到，形象化的内容是以丰富的多样性和显明的相互矛盾为特点的。兰兹公正地认为这首奏鸣曲是"最富有交响性"的作品之一。罗曼·罗兰非常正确地指出这首优秀的奏鸣曲"不够有机地连贯"，"这是由于艺术家还未加以思考，如何把丰富的印象在自己的作品中联结起来。"贝多芬丰富的创作思想暂时还未找到完善的形式。

第一乐章（Presto　D大调）的形象化内容在开始时是神秘的，这儿没有第三、第五奏鸣曲第一乐章中的英雄性音调，也没有旋律鲜明对比的表达，相反，对比是很不明显的，众多的对比（由于丰富的主题组成）不是有助于把它们分成各个部分，却是把它们混合在一起。存在着一种带有短暂的渐慢和间歇的不断的运动。主要是机械性运动占优势，感情上的负担却是非常适

度的。引人入胜的匀称的跑动、它的变换的段落和形式，很自然地使人把第一乐章的音乐联想起在一条印象丰富、然而一闪而过的大道上的形象。

把这乐章主题的交替与《第五奏鸣曲》第一乐章主题交替相比较，我们可以发现，如果在那儿主题是相互流入，一条主题从另一条中成长起来，那么这儿可以说是主题轮流出现。但是贝多芬绝妙地合理安排这些交替，使它们自然，从容。

开始22小节（到延长记号为止），这儿有气势，运动的“挑战”。紧接着是过渡主题的音乐：



这犹如在辽阔的地方唱起一首自由自在、天真无邪的歌曲，但是在这之后，运动又占了优势，它的增长是强烈的，但在副部出现前突然中断在终止上，这只是一瞬间。副部（从第53小节开始）——新的段落，这时运动开始有节制，其中出现鸟鸣的音调，尤其是从第60小节起旋律转到高音区时，更具有这种特点。整个下一段中（至结束部前）经常出现的“乐队化”的音区对比值得注意。这些相互呼应创造了鲜明的音响远近感。后面，当右手出现长音和弦，左手八度下行时，响起了与周围世界融合在一起的欢呼，狂喜地奔跑。然而，这个欢呼只是昙花一现，它被机械式进行的音型所挤掉，音型转为右手中的一阵“铃铛”声，“铃铛”声在第105小节停止了。在呈示部结束时，仿佛听到了从远处传来的回声。

在展开部特别严格地保持着不断运动的原则（在毫不间断的一片八分音符的背景上），但这是新的形象——它充满不安、尖锐的音调，这似乎暗示将在《田园交响曲》中出现的暴风雨形

象。那是另外一种音乐，但轰隆声和喊叫声的表现因素已经定型。然而，标题性此时还未完全确立。“暴风雨”喧腾之后，在延长记号上打断，转入再现部。

与呈示部相比较，再现部的变化反映了贝多芬曲式上常见的多样性，特别指出下列几点，逐渐安静下来，不断消失的片断比呈示部扩展，而且紧接着是一个大的尾声，运动渐渐接近，仿佛要用自己的声音填满所有的空间。音区间 crescendo 的效果朴素而又富有表情，这种效果，在贝多芬之后的钢琴音乐中也被广泛采用。

富于离调的调性布局与《第七奏鸣曲》第一乐章丰富的主题组成相适应，但是总的逻辑是非常清楚的。

作为总结应该指出《第七奏鸣曲》第一乐章的“客观”的特点。但是透过“纯音乐”的虚假形式，这儿还是显露出贝多芬通常所具有的标题性倾向。通过运动来领悟周围世界的这一主要的、中心的、指导性的形象是非常清楚的。以形形色色的、浮光掠影般的印象和感受而令人心醉神迷的大自然的道路，我们认为这就是第一乐章的主要内容。

贝多芬以自已通常所力求表达戏剧性对比的意图，在第二乐章中（Largo e mesto d 小调）创造了完全另一种音乐，这儿具有极其强烈和饱满的激情。

申德列尔证实，贝多芬本人认为这个 Largo 的形象的实质是，通过光明与阴暗的各种色调表达一个忧郁者的心灵状态。那盖尔（1863—1929）把 Largo 忧郁内容的原因归结为贝多芬耳聋的初次严重症状，而兰兹认为与贝多芬母亲的去世相关。

无论如何，《第七奏鸣曲》的 Largo 属于贝多芬最深刻的作品之一，所以它引起许多鉴赏家们的特别注意，安东·鲁宾斯坦说：“这好象是参加送葬行列的心情，这是完整的一本悲剧。”

布雷宁回忆道，玛克西姆·高尔基在贝多芬早期所有的奏鸣曲中最喜欢这首 Largo，高尔基这样叙述 Largo 的音乐："……苦难在这儿是多么的深重，这不是个人的悲痛，贝多芬出自内心写下的旋律也不是他个人的旋律，这儿人民的灵魂在说话。高尔基发现，按照作品的表现力它完全可以称为史诗。我认为，他不是作为钢琴奏鸣曲，而是作为一首完整的交响曲来感受这首 Largo 的。"

罗曼·罗兰这样描写这首 Largo："那儿是贝多芬的全貌，何等成熟的心灵！那儿所表达的悲哀，充满了命运的力量和规律。这似乎已不是个人的自白……个人的悲哀在这儿成为大众的。由于它的深刻，个人的悲歌已上升为人民、时代的史诗。这部宏伟、完整的悲剧的实质——是这位巨人手下所体现的人民的灵魂。"

Largo e mesto 实质上并不真是一部史诗，而是具有宏大规模，史诗般的抒情，同时保存内心直接流露的全部激情。

充满激情的 Largo 音乐是如此富有表情，在贝多芬作品中也很少有类同。同时，贝多芬在这儿预示了浪漫派时期的较迟的某些音乐思维的特点。
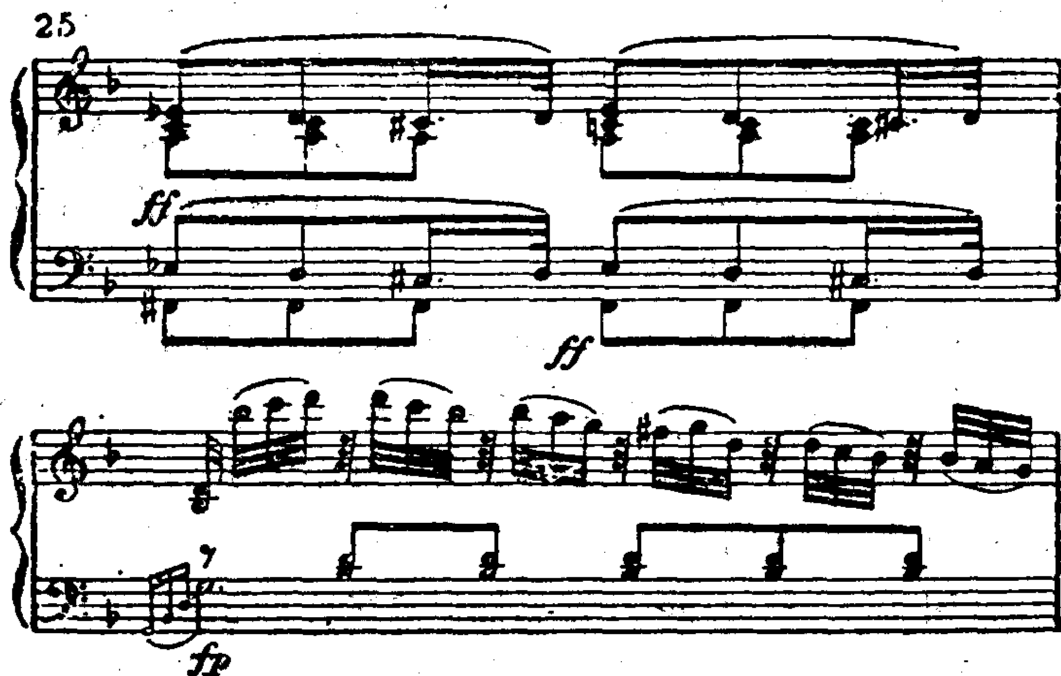
Largo 开始时饱满的、风琴般的音响表达了贝多芬钢琴写作上一种创新的成果，他力求钢琴的声音得到最好的歌唱性。从开始几小节起突出了悲痛、哀求的音调，它们在许多矛盾的色彩中出现。

内心深刻而难熬的悲哀这个形象的发展是极其真实的。起初，主题在远方响起，沉着地，逐渐一点点紧张、激动起来。

开始八个小节，感情先增长后消减。从第 9 小节至 16 小节，贝多芬以活跃的节奏，音型在高音区的发展，转调至 C 大调，创造了欢乐、明朗的幻觉。

但从17—18小节起转入小调，音乐变得阴沉,不安。愤怒的冲动使人联想起送葬队伍中铜管的号声。然后26—29小节——意识到自己在现实面前无能为力而心里充满悲哀。

从30小节起，F大调乐段——试图得到史诗般、庄严的安宁。但是很快在新的戏剧性的激动中消失。贝多芬以惊人的能力创造了铁石心肠和内心颤抖音调的对比：



然后只是不安、叹息。在再现部前渐渐静下来。

再现部开始时,由于加了衬腔的声部,比呈示部开始时更稠密、更饱满、更阴沉。贝多芬以他特有的敏锐的、生动的光明与阴暗的对比感，在这儿闪现鲜明的 ♭E大调的三和弦（第49小节）。
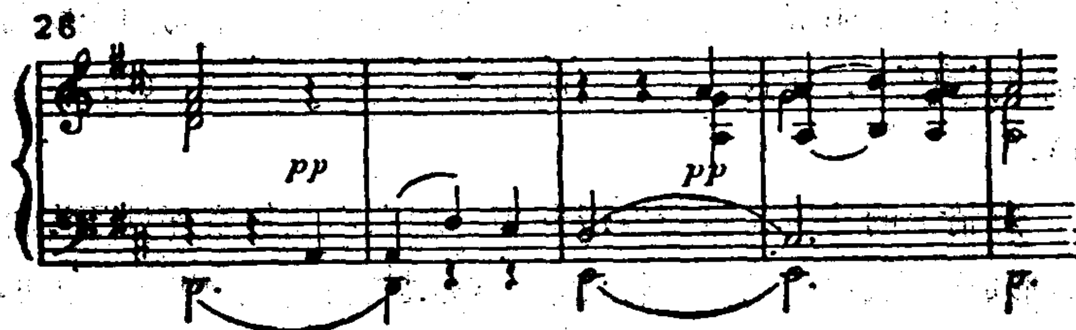
感情上的斗争又重新发展起来，现在它从低音深处逐渐加强,形成强大、严峻的戏剧性高涨。这是悲痛和苦难绝望的冲动,然后转入新的叹息。接着是尾声的停滞不前的悲哀。在这儿几乎感觉不到 Largo 中曾经出现过的刚毅的音调的痕迹。

为了评价 Largo 尾声创作上天才的革新勇气,我们只要研

究一下它的和声结构就行了。属音上的一个很大的感情起伏之后，乐章结束在(结束前 4 — 3 小节)以变格因素(功能上减弱)为主的终止上。这种和声进行很容易联想到肖邦，肖邦采用属音上的高潮和跌落，结束时用变格终止来表现暴风雨般的冲动和平静下来的悲哀(例如《肖邦练习曲》作品第十号中的 E 大调，♭A 大调)，但是肖邦已经大大发展了，而贝多芬的则是刚刚萌芽，作为例外，作为整体中的一个部分(要知道 Largo 的情绪和结局并不是整首奏鸣曲的情绪和结局)。

Largo e mesto 中的旋律及和声，半音进行的音调，在此起很大作用的各种七和弦，是贝多芬创作中与巴赫及浪漫派相关连的一个具有特点的环节。
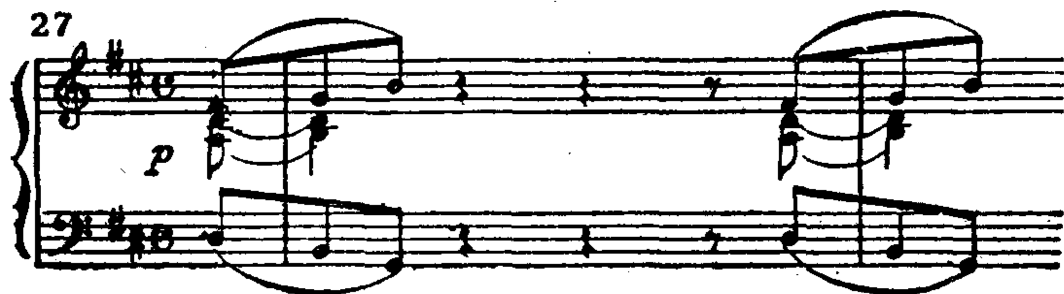
贝多芬在 Largo 中倾入了许多激动、痛苦的感觉，现在他以同样刚毅的激情摆脱了悲哀。**第三乐章**——优美、迷人的小步舞曲(Allegro D 大调)安东・鲁宾斯坦称它为“可爱的”。第一主题令人神往，充满温暖，几乎象一首俄罗斯歌曲。兴奋、戏谑的三声中部—— Largo 中悲剧性形象在这儿完全消失。周围又是那么美好、欢乐、阳光普照，鸟儿歌唱，似乎根本没有进行过葬礼，小步舞曲的尾声以优美的、舒伯特式的民间五度来衬托出它的田园色彩。



第四乐章(Rondo Allegro D大调)不一般的变化无常和急速闪变的形象，很久以来就引起音乐家们的注意。

兰兹称它为贝多芬“最古怪的乐曲”之一，甚至是“奇异的即兴”。安·鲁宾斯坦指出，这首回旋曲“令人惊奇，变化莫测”。

大概，贝多芬力图使终曲象第一乐章那样，作为音乐上“客观性”的乐章来结束整首奏鸣曲。事实上，在最后的回旋曲中又恢复了跑动，以及第一乐章一连串形象所产生的千变万化的感受，开始的主题，作为回旋曲的主导动机：



一个“推动”引起人们的注意，好象在宣布“表演开始”。第一段，在十六分音符嗡嗡作响的背景上，八度上行音型兴奋地舞蹈着，当出现半音阶时(第 17 小节起)舞蹈变得雅致、诱人。第一段结束了，“推动”的主导动机宣布新的段落开始。

现在(第 35 小节起 ♭B 大调)舞蹈变得挑逗的活泼。然后神秘地隐没在弯弯曲曲的十六分音符的经过句中。重新是期待，仿佛远处传来主导动机的回声。下面，我们的听觉被一小段稠密的、半音进行的分解八分音符所迷惑(第 50 — 54 小节)。又重新回到 D 大调，又是第一主题的“推动”宣布情节继续发展，重又出现了八度的舞蹈。下面一段，在低音区，仿佛在辽阔的景色中响起了主导动机神秘的回声。

第一主题的再现开始了最后一段，其中出现了过去未曾有过的短小的歌唱片断(从第 92 小节起)，但仅仅是片断而已。现在连它们也已停息了。在诗意般的切分和弦之后，半音阶象微风似地在低音区主导动机的回声上飞过。在 D 大调安静下来的

琶音上奔跑、漫流。一片寂静。

毫无疑问，第七奏鸣曲最后乐章回旋曲的形象来源于民间田园式的音调。这儿有舞蹈，大自然迷人的召唤。特别出色的又是作曲家的巧妙(和第四奏鸣曲中一样)，他使我们忘却一切苦难，用温柔的玩笑把悲剧掩盖，这只有青春才会创造出如此奇迹般的巧妙。

论析第八首钢琴奏鸣曲

(c小调　作品第十三号)《悲怆》

这首作品于1799年初次出版，献给卡尔·利赫诺夫斯基公爵，贝多芬本人给它题名为《大型悲怆奏鸣曲》。众所周知，这首奏鸣曲的音调的幼苗出自于青年贝多芬在波恩写的《f小调奏鸣曲》。但那仅仅是幼苗，在《悲怆奏鸣曲》中它具有深刻、新颖独创的形象。

《悲怆奏鸣曲》可以在贝多芬优秀钢琴奏鸣曲中占一席，这是无可争议的。一些喜爱在不太著名的乐曲中寻找特别的长处，而对"弹厌了的"作品加以指责的人，也不得不承认《悲怆奏鸣曲》完全理所当然地得到如此广泛的流行(特别要指出，列宁非常喜爱这首奏鸣曲)。它不仅在内容上有杰出的优点，而且在把宏伟与简练相结合的形式上也有卓越的长处。

《悲怆奏鸣曲》三乐章的组成重又证实了贝多芬把极为戏剧性的奏鸣曲作品局限在这个数目的乐章中的倾向。

关于《悲怆奏鸣曲》的论述是很多的，也不乏争论和矛盾。兰兹嘲笑它弹多了会生厌，认为终曲回旋曲与整曲相比显得太戏谑、太幼稚，然而，他也发现"老实说，这是绝妙的"。按照乌辽贝舍夫的意见，《悲怆奏鸣曲》"从头至尾是杰作、是趣味、旋律和表达的杰作"。

安·鲁宾斯坦高度评价《悲怆奏鸣曲》。但是他认为它的名称只是适合于开始的和弦，"因为它的总的特性是充满了运动，更

多的戏剧性”。鲁宾斯坦在《音乐和它的代表人物》一书中写道：“《悲怆奏鸣曲》的名称大概只是针对引子和第一乐章中它的重复片断而言，因为第一乐章Allegro的主题具有生动、戏剧性的特点，而第二主题带有“mordente”（装饰），无论说它是怎么样的性格，就只是不悲怆，在最后一个乐章，哪里有悲怆？只是第二乐章还可以有这个标记。”我们看到，鲁宾斯坦总的认为不仅奏鸣曲的引子，还有第二乐章是悲怆的，但是鲁宾斯坦否认奏鸣曲Op.13 音乐的大部分具有悲怆特性，这应该看作是没有根据的。

列夫·托尔斯泰在写《童年》第十一章中关于母亲的弹奏时，提到的大概就是《悲怆奏鸣曲》的第一乐章。他写道：“她弹起了贝多芬的《悲怆奏鸣曲》，我想起了一种悲哀的、沉重的、阴暗的……好象，使你想起从未发生过的事情。”

现今，阿萨菲耶夫在评论《悲怆奏鸣曲》时指出：“第一乐章火一般热情的高涨。第二乐章崇高的、安逸、静思的心境，幻想的、敏感的回旋曲（第三结束乐章）。”

罗曼·罗兰关于《悲怆奏鸣曲》的论述是很有价值的。他在其中看到了“真正富有感情的戏剧场面的贝多芬式对话”的一个突出的范例。罗曼·罗兰同时指出奏鸣曲的形式有某种舞台性，其中“演员过份地显露”。

按照罗曼·罗兰的意见，“在《悲怆》中具有戏剧的，演戏般的成份是无可争辩的，这个特点证实了在风格和表达手法上与贝多芬少数为舞台而写的作品相仿，例如他的《普鲁米修斯》（1801年），而且和格鲁克悲剧的伟大范例相仿，格鲁克的《奥菲欧》第二场的《咏叹调和二重唱》直接使我们想起《悲怆》第一乐章Allegro开始时的暴风雨般的运动。
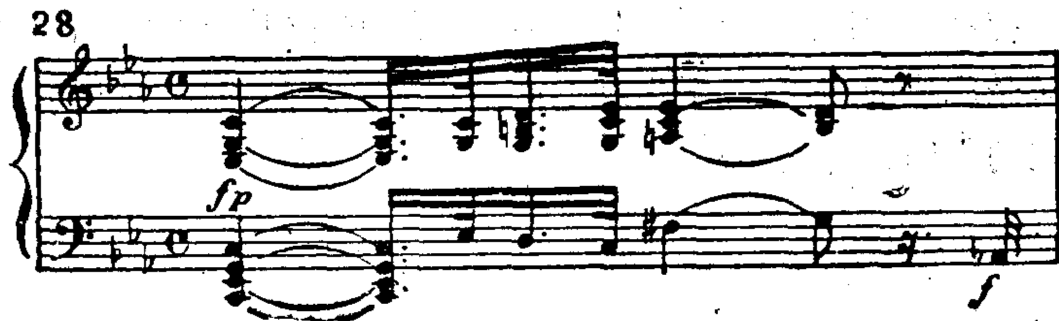
罗曼·罗兰的补充意见很有意思：“《悲怆》的成功，正如作品本身一样，带有某种演戏般的特点，从莫舍列斯的叙述中可以得

知，赞成和反对这首奏鸣曲的争论就象关于某一个歌剧似地激烈起来。显然，对于这种状况的胜利，贝多芬是不满意的，他不希望恢复它。”

未必能否定罗曼·罗兰意见的正确性，因为奏鸣曲的名称制造了一种对它抱有成见的态度，当然作者的标题是来自于他的构思，而不是随便地给音乐加一点份量。贝多芬可能主要的不是对这种“胜利”感到不满，而是对关于奏鸣曲的标题性内容所写的歪论表示不满，就因为如此，他在以后多次地避免采用说明性的标题。

第一乐章(Grave Allegro di molto e con brio c小调)在开始几小节中已经展示了整个形象范围的概括的特性，引子(Grave)成为整个内容的重心。这是贝多芬在创造情节的主导动机的道路上的一个创作革新的因素，就象柏辽兹《幻想交响曲》中热情的主导动机，或是柴可夫斯基交响乐中“命运”的主导动机一样，《悲怆奏鸣曲》引子的主题成为第一乐章的主导动机，两次回复，形成了感情的核心。

Grave的实质是矛盾因素的冲突、交替。这在奏鸣曲Op.10 No.1的开始几小节中已显明地形成了，但这儿的对比更为强烈，发展也宏伟得多。而且形象的内容也不完全一样，在第五首奏鸣曲的开端是展开的军号声和短小的叹息声，力量和虚弱之间的矛盾。而这儿(同样如前一首奏鸣曲中的Largo——请看



谱例No.28)是阴沉的，发号施令的压力和强烈的苦恼之间的对比。
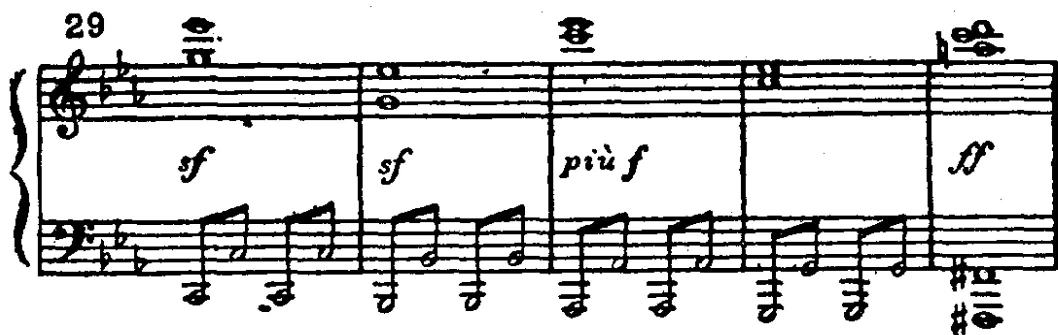
在十个小节的过程中，在半音阶和延长号未引向Allegro的急速跑动开始前，贝多芬使这个对比经过一系列色彩变化和阶段。有时暗示一种明亮的希望，有时是绝望。

《悲怆奏鸣曲》的引子是贝多芬深刻和具有逻辑强度的思维的杰作。同时，引子的音调是如此富有表现力，如此显明，好象在它之后隐藏了言语，作为内心活动的可塑的音乐形式。

仔细倾听Allegro di molto的音乐，就会发现，其中所采用的不断运动的原则有些与前一首奏鸣曲(Op.10,No.3)第一乐章的经验相仿。那儿很容易使人联想起在积极的节奏背景上，在大道上运动的感觉。

在《悲怆奏鸣曲》的Allegro中，虽然原则上有某些相似，但是，是另外的解决法，形成了另一种形象，那首曲子中是服从于均匀的跑动，快速变化着印象的控制。这儿，运动本身受一种无形的、集中的情绪的控制，充满了内心的感受。

开始两个拱型的弧线，在分解八度轰响的背景上暴风雨般向上和向下的冲动。以后，在右手G音上八度的军号声和八分音符的跑动带有威武地激动的因素，冲动的弧线变成了半弧形，在高点上突然中断，短暂的寂静引向副部，它具有那个时代不凡的“浪漫派色彩”的调性——小调Ⅲ级(阴暗的^{b}e小调)。这仅仅是假象的安宁，事实上，它只是喘一口气，那时心脏还是在不安地跳动，而在耳边响起了军号的回音。结束部(从第89小节起)重又是急速的跑动，几乎生理上产生呼吸紧迫的感觉，在呈示部结尾的大胆的音区跳动：



反映了贝多芬钢琴艺术上热情的幅度。

在革命的年代产生这样的音乐是极其自然的，那时进行曲和威武的跳跃的形象具有多么丰富而具体的内容。

呈示部结束了。“命运”的主导动机重又响起和消失。

展开部是简练、紧凑的。但它含有新的感情细节。跳进又恢复了，但比较轻巧，里面插入请求的音调（从第 140 小节起），是从引子中借用来的。然后整个音响好象在远离、减弱、只听到昏暗不明的轰轰声。立即，由此产生了铃铛般的铿锵声。然后，八分音符弯弯曲曲的跑动和再现部的开端（第 195 小节起），再现部以变奏、扩大和缩小的手法重复呈示部的成份。

在那么“歌剧性的”减七和弦延长号之后，在尾声中重又响起了引子的主导动机（现在已经仿佛来自往昔，好象在回忆）。第一乐章以贝多芬所典型热忱的信念的刚毅的公式为结束。（我活着，体验着和斗争着！）

第二乐章（Adagio Cantabile ♭A大调）以它绝妙的歌唱性，几乎管风琴般丰满的音响真正预示了肖邦某些钢琴乐曲的织体，例如肖邦E大调练习曲Op.10。

旋律与合唱般的和声包含着崇高的“人们心中的宗教”这种精神，这对于贝多芬很多慢乐章都是典型的。

《悲怆奏鸣曲》Adagio中创新的特点是显著的，如果说在这个奏鸣曲的第一乐章中，贝多芬高超地获得的内在感情和外在

背景的融合是相应于暴风雨般、戏剧性的心境和感情的话，那末，在这儿这种融合初次适应于安静、真挚的感情。(第五奏鸣曲Adagio中不完整地感觉到)主观(深入到内心世界)与客观(深入到外部世界的形象中)仿佛变得不可分离，这是贝多芬作为一个现实主义艺术家的伟大胜利。

然而，贝多芬并不局限于单一布局，他寻求突出形象的个别方面和它们的新的组合。例如，第17小节起(第二主题)展示了田园的音调，之后(第24小节起)似乎听到在大自然周围四散的不安的回响。

从第37小节起(第三主题)在三连音激动的节奏上发展着威武的号声的短小的冲动。但很快又是寂静，然后是隆隆的回声。第二次回到开始的主题，它和过去的不完全一样，代替二连音的，是出自于第三主题的激动的三连音，贝多芬以这些心理的笔调展示了内心感受的连贯性，感受的交替和发展的过程。在八度抒情的音型之后，带着装饰音(乐章的结尾)的田园歌声使周围世界蒙上了一层和平、宁静的色彩。

第三乐章(Rondo, Allegro c小调)实质上是贝多芬钢琴奏鸣曲中第一个能如此有机地把回旋曲式的特点和戏剧性结合在一起的终曲，第一首奏鸣曲的终曲非常戏剧性，但形式上“杂乱”。第二、第三奏鸣曲的终曲确实包含戏剧性的成份，但较为发展的变奏性和装饰妨碍了“戏剧”的幅度。关于第四奏鸣曲的终曲也可以这么说。第五与《第七奏鸣曲》的终曲反映了力求简练的意图，但其中前者用奏鸣曲式写成，而后者包含着丰富的装饰，几乎没有戏剧性的成份。《第六奏鸣曲》的终曲也用奏鸣曲式写成，而奏鸣曲Op.14的两个终曲(可能早于《悲怆》写成)缺乏某种宏伟性。

相反，在《悲怆奏鸣曲》终曲中我们看到非常发展的回旋曲，
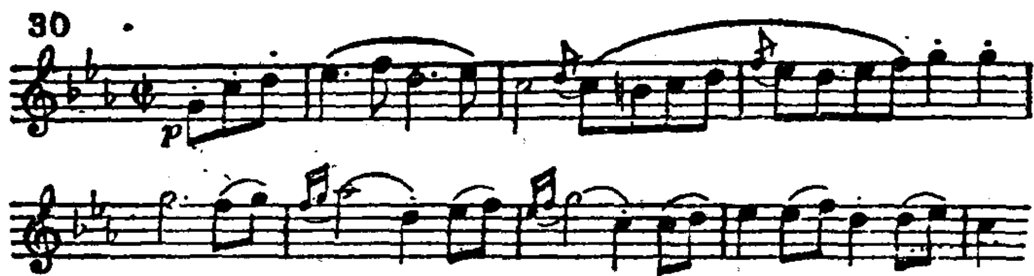
它的音乐具有戏剧性，坚定的意志，富于展开的成份，没有孤立自主的变奏和装饰的特点。

这样，贝多芬在终曲的创作上向前跨出了一大步。有机地、有力度地（也就是说crescendo）结束整首奏鸣曲。我们只是说"一步"，因为在这儿，在《悲怆奏鸣曲》中，还未达到最高点。还能感觉到在奏鸣曲的结尾紧张度有所减弱，（终曲在形象的力量和总的紧张度方面，都比第一乐章差）只是在以后，在《月光》、《热情》这些奏鸣曲中，贝多芬才达到上面所提及的高点：在这些奏鸣曲中终曲加强了，而不是减弱了戏剧性的形象。

在贝多芬交响乐创作发展的范例中也可看到同样的情况。在《第三交响曲》中，与天才的第一乐章相比，终曲虽有强烈的因素，但仍然有某种跌落。相反，在《第五交响曲》中没有跌落，终曲真正圆满地结束了整曲。

不难理解，为什么贝多芬没有一下子采用奏鸣曲——交响曲形式的"力度不断增长"的结构。要知道奏鸣曲（或交响曲）的结构就象形象的完整综合，对于贝多芬来说是一个历史性事物。海顿、莫扎特的遗产，总的来说能教会贝多芬的更多的是孤立地解释奏鸣曲——交响曲中的每个乐章，其中更多的是"组曲式"理解终曲，以一种快速的运动（大部分是欢快的）来结束奏鸣曲整体，它是形式性的对比，而不是情节性的。

现在我们回到《悲怆奏鸣曲》的第三乐章。作为终曲，它的不足之处在第一主题中已有流露，它具有温柔的、室内乐性的、声音不响亮的特点，与奏鸣曲第一乐章暴风雨般的激情不相符：



当然，不得不指出这个主题出色的音调优点，其中萦绕着令人烦闷的诗意的悲伤感情。终曲总的特性（就象第二乐章个别因素一样）毫无疑问地倾向于精致、轻巧、但有一点儿不安的田园形象，这是由民歌、牧人的吹奏、流水淙淙作响的音调等等所产生。

在赋格的段落里（第 79 小节起）出现了舞蹈的音调，甚至还激起了小的暴风雨，但很快寂静下来。
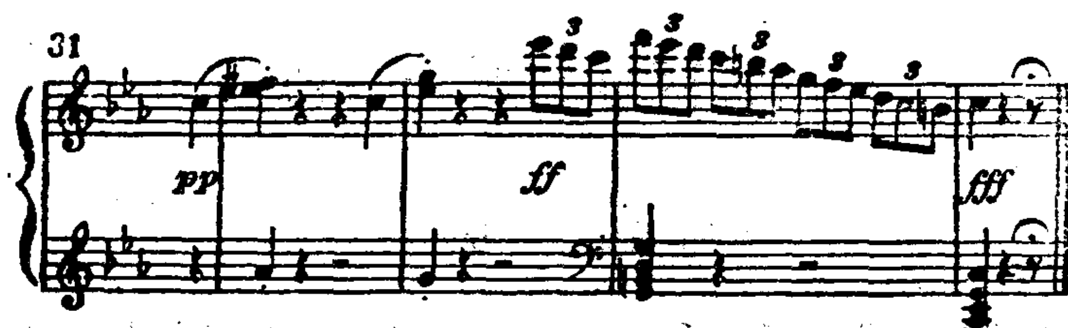
有些温柔的、不协和的旋律进行（例如在第一主题再现前——第 163 小节起）使我们回忆起兰兹何等赞赏的奏鸣曲 Op. 10，No.2的中间乐章（Allegretto）。

应该把回旋曲音乐的田园式，精致优美的特性（虽然也不是没有戏剧性的忧愁）看作为贝多芬一定的意图的结果。他用平和的因素与第一乐章的激情相对比。

要知道在受苦难的相互敌视的人类和对人的温存、大自然的幸福这二者之间择一的问题，是贝多芬经常思考的，如何解决这个问题？我们已经在上面看到，在他的早期奏鸣曲中，贝多芬不止一次地倾向在天空的掩护下，在森林和田野中寻找摆脱生活暴风雨的避难所，在《悲怆奏鸣曲》的终曲中，这种治疗内心创伤的倾向是显明的。更有意义的是，就说与第七奏鸣曲终曲的区别吧，这儿不仅仅局限于治疗。

在尾声中找到了新的结论，它的刚毅的音调表明贝多芬决定站得高于内心平稳的要求，他在大自然的怀抱中号召精神的

不停息的活动，去斗争，去作英勇的业绩。终曲的最后几小节好象解决了第一乐章引子所引起的不安和激动：



那儿是“命运”阴沉的压力，伴随着痛苦的叹息，这儿，在“怎么办？”这个胆怯的问题之后，是英勇地、严峻地、坚定地确信刚毅的因素的充满信心的回答。

论析两首钢琴奏鸣曲

（作品第十四号）

这些奏鸣曲（E大调和G大调）献给布拉乌男爵夫人，在1799年出版（《悲怆奏鸣曲》也一样）。但是，看来创作的日期比这早些。（《E大调奏鸣曲》可能写于1795年，它的草稿是在这时写的）所以可以有根据地认为它们没有《悲怆奏鸣曲》的经验，而是与较早期的奏鸣曲相联系。

根据申德列尔的见证，贝多芬在1823年回忆过去时，表示赞许地指出奏鸣曲Op.14的听众发现作品中（特别是奏鸣曲Op.14 No.2）包含着“两种因素的斗争”，“恳求的和反对的”，“男女之间或者恋人之间的对话”。这种解释使许多贝多芬研究家困惑不解。但事实上，它是很有价值的。因为这从新的方面描绘了贝多芬艺术形象中经常出现的对比音调的问题。作品十四号的两首奏鸣曲，很容易从抒情性日常生活方面对它们进行解释。与第五、第八奏鸣曲中民众的思潮相距很远。

第九首钢琴奏鸣曲

（E大调　作品第十四号之一）

这首奏鸣曲通常被认为不太重要，但是它有自己的长处和独特的、有价值的特征。
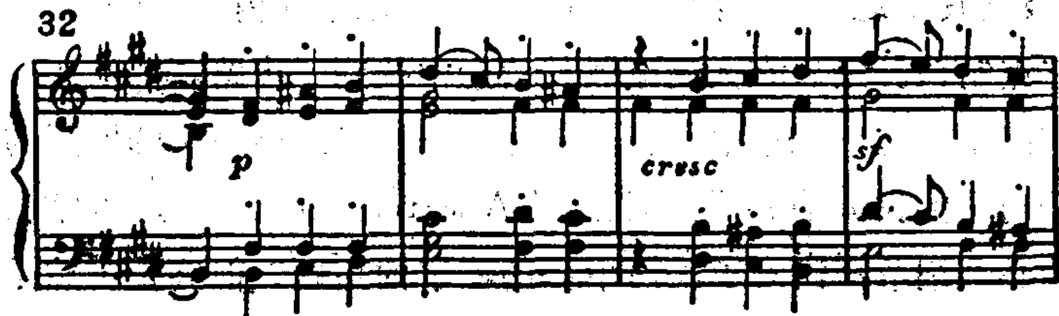
第一乐章（Allegro E大调）以它非常安宁的性格引人注意，

音乐的有分寸进行注定了整曲发展的相互关系。使得它没有慢乐章，也就是没有Adagio，也能应付过去。

兰兹把Allegro开始的乐句与春天渴望飞向天空的云雀相比。在这个乐章中，他看到了严峻的冬天之后，第一个美好的日子的形象。

在Allegro 开始几小节中，我们看到了平稳、沉着、恳切的谈话，在12小节的发展中（第1—12小节）贝多芬获得了出色的平稳和流动。
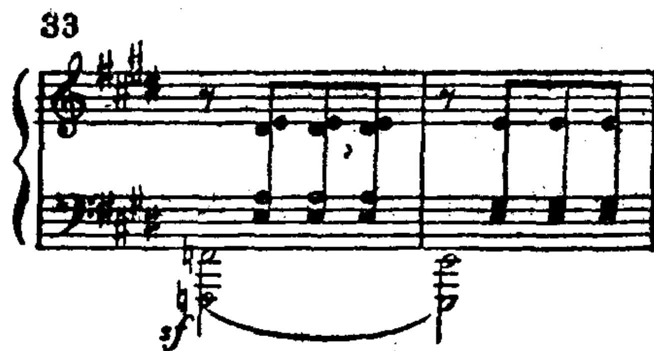
虽然这儿主要的是宁静，但我们发现相当多的感情变化。例如：在第16—21小节中，出现了顽强、坚定的音调。在第22小节起出现的音型段落中，音调还有些枯燥的说理，但很快被温柔的请求所替代（第39小节起）。在呈示部的结尾，低声部十六分音符的充满意志的重音和有趣的预示舒曼的手法。



（请与舒曼《钢琴协奏曲》第一乐章相比较）。

在展开部中，抒情的喜悦出色地发展着。在这些歌唱的，在支撑点上带有柔和重音的歌唱性八度中，在伴奏的淙淙作响的琶音浪潮中，在时亮时暗的和声中，在感情激动多变的所有这些形象中，包含着十九世纪浪漫派抒情的许多令人鼓舞的预兆。

再现部重复呈示部情绪上的波折，在逐趋安静的尾声中——感情和谐地平衡，又是心灵和外部世界的融合，主、客观的统一。不协和的降Ⅱ级（那不勒斯和弦）富有色彩而独特。



这恰恰足足使平静不变成单一的田园诗。

第二乐章（Allegretto　e小调）所起的作用，正如第六奏鸣曲的Allegretto　一样，根据申德列尔的见证，贝多芬倾向于把这个乐章弹成Allegro　furioso，显而易见，这样的解释是为了强调与安逸的第一乐章形成对比。

安·鲁宾斯坦称Allegretto为“昏暗的”。然而，它充满了精力。这是贝多芬典型的有力度的三拍子，清晰的重音和强烈的律动，极其真实地表达了感情发展的进程。激情在内心沸腾，力图把它克制住。最后在大调刚毅的信念中找到了出路。

但是在这个乐章中也存在着对比——以三声中部的明亮的音乐与它的民间曲调形成对比。在Allegretto的尾声中，非常恰当的心理细节，回到了三声中部的安宁的主题，但终止仍然是小调性的，没有完全的平静，不安隐藏在心灵深处，转为忧伤。

顺便提一句，鲁宾斯坦注意到 Allegretto第一部分结尾的一个细小特点，贝多芬要求在钢琴的持续音上做crescendo，这是不可能做到的：



在这儿乐队的想象逾越了钢琴能力的范围，作曲家忘却了这一点。

终曲(Rondo, Allegro Commodo E大调)，兰兹认为它没有意思，其他研究家也同意这个看法。例如：那盖尔认为在这首回旋曲中无法辨认出贝多芬。

事实上，这首回旋曲确实不如贝多芬许多其他奏鸣曲终曲那样感情丰富多采。但应该这样看，贝多芬是完全存心使回旋曲的音乐具有这种缺乏深度的性格。就象往常一样，贝多芬关心的不仅仅只是每个单独乐章的长处，而首先是整个曲子的有机性。

就这方面而言，终曲成功地结束了第九奏鸣曲，与第一乐章的亲切，第二乐章不安的激情相对比，这儿是调皮、轻巧、多变的感受。

不得不指出，这个终曲的某些特点与第一乐章相仿(例如，对第二主题的处理，具有同样的特性，第一和第二主题的相互关系)。但是，在第一乐章中曾经是抒情热忱或是明白说理的，在这儿变成无忧无虑的，好象在事物的表面滑动。甚至在回旋曲的中部，三连音一时被小调(a小调，b小调，e小调)所遮暗的急速跑动也没有贝多芬所典型的振奋的热情，这只是顺从生动、灵活的感情的支配。

这一切总和起来，归根到底是构思。在纯朴的生活欢乐中，年轻的贝多芬还力图寻求折磨他心灵的深刻而又复杂的道德问题的解答。

应该指出，《第九奏鸣曲》终曲的形式，使它成为奏鸣曲整体的一个自然部分。明确的结构、简练、律动——使这个终曲清楚地结束了整曲。这首奏鸣曲虽然形象内容的规模比较小，但应该承认创作上是有成效的，包含着作曲家重要探索的征兆。

第十首钢琴奏鸣曲

（G大调　作品第十四号之二）

与前一首奏鸣曲不同的是，这首奏鸣曲得到音乐家广泛的好感。贝多芬关于两种原则，关于在音乐中表达两种互相对立的因素的争吵的言论，就是特别针对这首奏鸣曲而言。

贝多芬倾向于音乐形象的现实主义和标题性，这促使他坚定地创造和锤炼鲜明的、相互矛盾的形象对比，这是人与外界、人与大自然的对比，内心各种感情因素相互抗拒的对比，人的各种个性的对比。

按照作者的说明，显然在奏鸣曲Op.14，No.2中应该看到主要的是后一种对比。这当然不能排除同时表达了内心互相抵抗的因素，和特性统一的矛盾的设想。
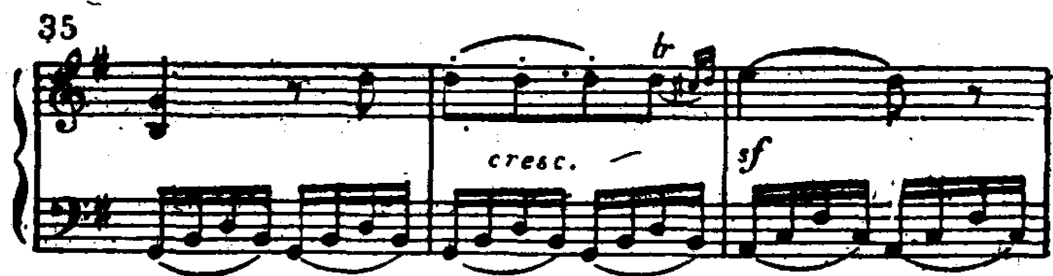
贝多芬不是第一个以人物的刻划、对话的特点来丰富器乐音乐。（例如，这种倾向在海顿的作品中已非常显明）贝多芬的创新在于他形成了他前辈所未有的如此真挚和形象化的音调。

奏鸣曲Op.14，No.2有三个乐章，这也证明了（就象前几首一样）贝多芬始终不渝地探求奏鸣曲整体的简练和富有表情的紧凑。

第一乐章（Allegro　G大调　奏鸣曲式）以它诚挚的抒情，青春的感情征服和吸引人。安·鲁宾斯坦指出，这个乐章“以不凡的鲜明为特点”。罗曼·罗兰把奏鸣曲Op.14，No.2的第一乐章和其他奏鸣曲的某些乐章一起列为贝多芬的“清新的小溪”。

显示部中明快的抒情感情色彩朴素而鲜明的发展、旋律真诚的表达、灵活多变的节奏、音调的主导动机生动的交替、聚集和流动，这一切都是无与伦比的。

开始一阵冲动(第1—7小节),激奋的旋律进行,节奏性的间断,但很快寂静下来,过渡到温柔、情语绵绵的音乐中:



在主和弦上突出"浪漫色彩"的五度音(D)和在E音上的逗留使这个温柔的请求片断富有惊人的诗意。但这只是一时的,请求的音调发展着,加强了,成为坚定的音调。副部开始(第26小节起)出现了一点儿卖俏的、善意的调皮的色彩,但这也是暂时的,从第33小节起又是温和的请求——已经更热情。充满生活欢乐的新的爆发——结束部中得出了结论,这儿是高声部与低声部之间真正的对话。感情是严肃的、率直的、真诚的。它侵占和充满了心灵,结束部男中音音区以富有表现力的歌唱性形象地与刚刚闪现的欢乐的媚态的耀眼光彩形成对比。

展开部中加快的速度和小调的色彩,是为了表达激动心情的形象。十六分音符三连音的段落带有不安、争吵的特征,但当然不是敌对的。

在延长记号(第98小节起)后♭E大调欢乐的光彩预示了幸福的结局。而新的、昏暗、争吵的段落(g小调,三十二分音符的跑动,主题在低声部)只是加剧了对幸福的渴望。

在再现部中,我们看到的又是呈示部的段落,但结尾的寂静表达了幸福的结局。争吵结束了,爱情与和平胜利了。

善于如此朴素、率直、鲜明地描绘内心感受的画面,这正证实了贝多芬巨大的创作技艺。仔细地分析这个乐章的旋律、和声、节奏织体可以发现无可指责的、富有逻辑的思维"结构"。这

个结构幸福地在它的令人鼓舞的形象中隐藏着、包含着。

第二乐章(Andante C大调)是贝多芬钢琴奏鸣曲中早期的，还较少发展的变奏曲样本。变奏曲的音乐有些单调(其实，贝多芬本人并未称它为变奏曲)。贝多芬努力使主题的变奏不破坏调性，但如果说在《32变奏曲》中，这个任务完成得非常天才，具有丰富的形象的话，那末在这儿，没有形象的发展，只有各种不同的陈述。

贝多芬获得了明显的完整性，但是还未创造丰富的变化。

我们与《热情》的中间乐章也作一下比较，这儿和那儿的变奏曲都没有正式的名称。这儿与那儿结尾的节奏活跃都成了积极起作用的形式因素。但那儿(《热情》)变奏曲Andante con moto完全为鲜明的形象目的服务——这是两次暴风雨之间的休息、沉思。而这儿(奏鸣曲Op.14,No.2)没有这样的鲜明性。

Andante中的音调带有某些纯形式的和外在的因素。这可以解释为一种羞怯，想对听众掩盖从第一乐章直接流露出的心灵的某些方面。听众好象在抒情的场面之后，跌入了有些装模作样的客厅中。

第三乐章(Scherzo Allegro assai G大调)继续着摆脱第一乐章直率地流露感情的倾向。诙谐曲中开始主题细小的步伐：
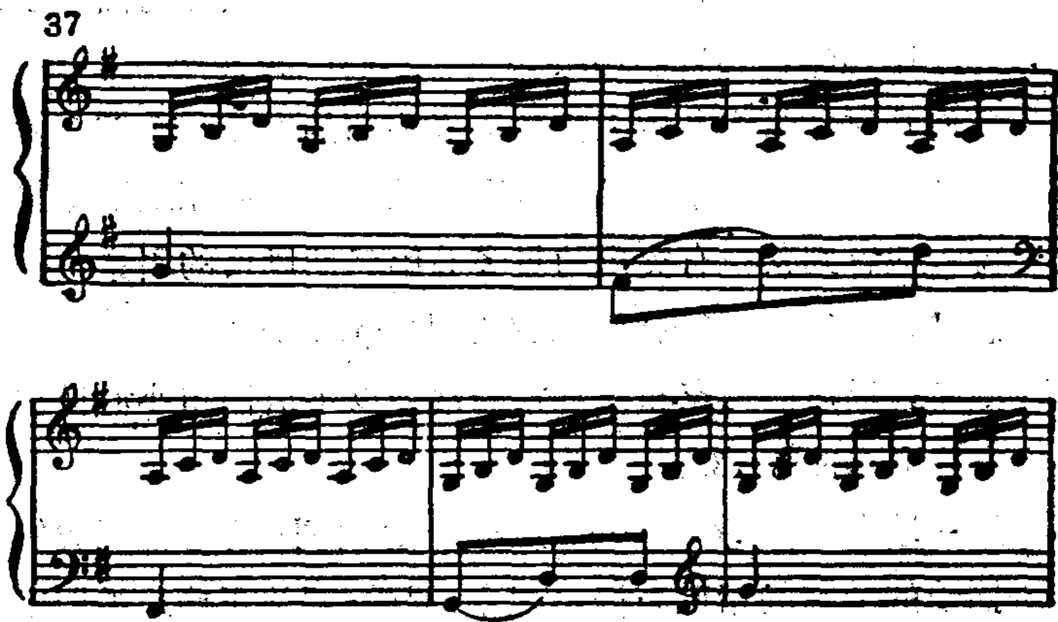


这使我们想起献媚风格的手法。当然这不是认真的，而是嘲弄的。这明显地表现在以后热情的对比中，甚至超出海顿的出轨的幽默行为，贝多芬开玩笑，然而在他的玩笑中隐藏着细腻

的嘲弄。贝多芬好象自己穿上时髦的衣服，只是为了更清楚地表明自己毫不受拘束，有棱角的风度。

深刻的苦难和失望的时刻还未到来，还可以对自己的幻想和迷恋开开玩笑，它们激动人心，但不伤害和刺痛心灵。

因此，这个诙谐曲中繁多的“鸟”的音调的枯燥无味是显著的。它们与贝多芬作品中真正的鸟鸣相距很远，就象机械玩具的声音和活生生夜莺的歌唱之差一样，在第三主题中响起了辛辣的挖苦：



这儿，贝多芬给过去抒情的对话带上了几乎离奇可笑的性格。

作品十四号两首奏鸣曲（E大调和G大调）在贝多芬抒情诗意的奏鸣曲风格的形成中作出了杰出的贡献。同时，它们是伟大作曲家个性形成的重要阶段的注释。

顺便提一句，有趣的是，在作品十四号第二首奏鸣曲（第一首同样）中没有慢乐章，没有Adagio，也没有充实的戏剧性的Allegro。对比是缓和的，尖锐的矛盾有时是朴素地，有时是开玩笑似地回避了。

论析第十一首钢琴奏鸣曲

（♭B大调　作品第二十二号）

这首奏鸣曲献给布劳恩伯爵，作者标上了"大奏鸣曲"，创作于1799—1800年，1802年出版。

我们知道，贝多芬本人把这首奏鸣曲的音乐与拿破仑共和战争的英勇精神相联系。兰兹称奏鸣曲Op.22为"壮丽的、凯旋的史诗"，他看到其中有突出的贝多芬第二期风格的因素，按兰兹的意见，第二期风格主要是从奏鸣曲Op.26开始。

然而，以后研究家和演奏家经常会以不信任和小心谨慎的态度对待奏鸣曲Op.22。

第一乐章（Allegro con brio ♭B大调）最能证明我们以上所摘引的兰兹的精确言语。现今，罗曼·罗兰正确地说明了这些言语的历史性意义，罗曼·罗兰指出了奏鸣曲Op.2，No.3第一乐章所具有的"帝国风格"（见上述），他写道："Op.22（第一乐章）将以最纯正的力量，严正的光辉展示这种风格，这是高涨的拿破仑一代的呼吸。"
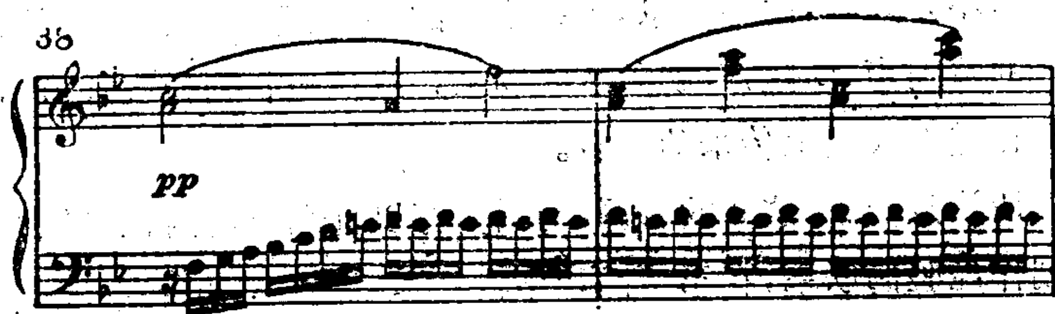
不同于奏鸣曲Op.2，No.3第一乐章的感情变化多样，奏鸣曲Op.22第一乐章完全献给威武的英勇精神，它的召唤一度安静下来，只是为了重振旗鼓。

但是在威武的音调和托卡他性方面，Op.22与Op.2，No.3的第一乐章间有很大的相同点，这很容易在细节中观察出来，这里英雄形象继续发展（在Op.22中）的道路很明显，安·鲁宾

斯坦称这乐章为“凶恶的东西”，显然，他想强调英勇气质的强大压力。

第一乐章的开端，好象使人想起了海顿和莫扎特，虽然这儿变得粗硬了，在第5—6小节的旋律进行中，还有某些婉转取悦的成份，但立即消逝了，在第16—20小节中奏出属和弦的托卡他式跑动，创造了贝多芬所特有的节奏背景的发展，好象为英勇的旋律创造“培育的环境”。

好象从还很遥远的地方，透过逐渐靠近的军队脚步声，传来了长笛的哨声，右手中响起了上行音型：



然后，巨风袭来，爆发出快活的士兵歌曲：



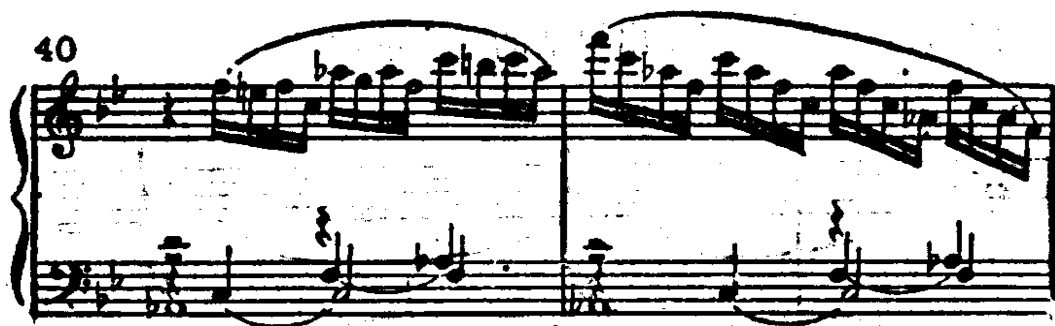
这儿，值得注意的是，织体是重复的两声部，它创造了三度的合唱歌曲的真实形象，这首歌是呈示部的中心一环，不会不看到，这儿特别突出了贝多芬现实的标题性的新的例证。这不是传统的Allegro公式，而是个性化的，形象化的形式，贝多芬逐渐地开始，让人们听到进行曲歌曲形象的出现和肯定，把它看作威武的英勇精神的实质。

在琶音和分解八度中(第44小节起,我们可以回想起奏鸣曲Op.2,No.3的第一乐章!)听到了人群的喧杂声,响亮的胜利号声,喧嚣然后成为远处的隆隆声(第56小节起左手F分解八度和震音),在这个背景上隐约听到温和冈暗的号声。但在这个声音远近配置的出色的效果之后,贝多芬以新的激烈的转向转到ff,转到两个八度的肯定的音阶进行。
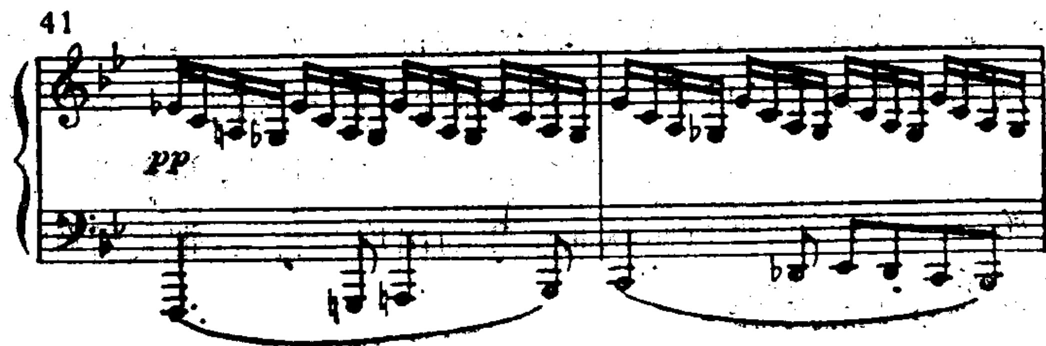
在展开部中先出现改观了的以前的因素,但以后改观转成了新的形象,整个这一大段好象背景(从第92小节开始,在低声部结束部主题上行附点音阶进行三次之后,在再现部前结束)。

这不是人物,而是场景,始终不渝的、无法避免的、神秘的、威严的喧闹声、隆隆声、就象从战场上,或从一长列撤离远方的士兵行进在大道上传来的声音。

请注意一下,这儿的音调,与贝多芬以前和以后的托卡他性的创作经验的联系,在第一因素中:



显然与奏鸣曲Op.2,No.3第一乐章展开部的音型有继承性,在具有内心奥秘的第二因素中:



已经预示了奏鸣曲Op.53第一乐章展开部的最终阶段。另外，这儿(以后在《黎明》中)，展现了形象背景的两个阶段：响亮的与闷暗的，并且，第二因素是以结束部的总结性的号角音型构成，这就使背景与主题在题材上的联系显得更分明。

再现部中没有新的因素，它只是以威武的进行曲形象的坚决、不可分割的统治加强了整个乐章的总的特性。

第二乐章(Adagio con molto espressione ♭E大调)创造了极其强烈的对比。

罗曼·罗兰的形容语接近于它的形象，这儿，"与英勇的紧张度相对立的是牧人的幻想，这时胜利者突然从战马上跳下来，敞开制服的高领子，在紧张的战斗后进行休息。"
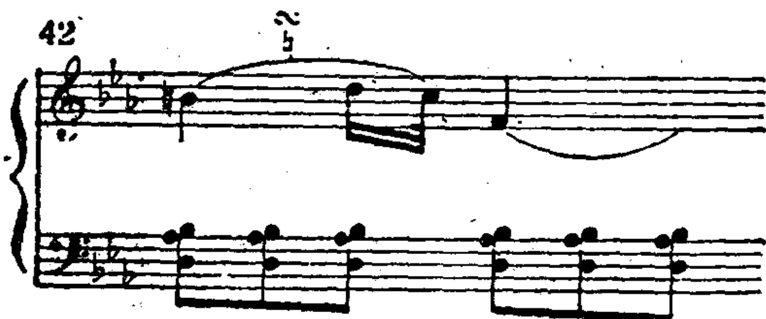
由于德国作家 沃尔夫冈·格里潘开尔的轻率提及，这个乐章的音乐经常与天鹅的形象相联系，天鹅象征着"世上一切苦恼"。当然，这样的形容是任意的、假设的、浪漫色彩的，但在Adagio中确实具有诗意、静思的幻想性，某些地方预示了浪漫主义的形象。然而，这儿知觉超过了感情，形式优美超过了表现，安·鲁宾斯坦指出，在这个Adagio中"没有特别的深度……，这儿的音响比思想更为美妙。"

当我们把这个乐章与贝多芬其他奏鸣曲的慢乐章相比，就会发现鲁宾斯坦的评论是非常公正的，但应该考虑到，一方面，这个Adagio在《第十一奏鸣曲》中与其他乐章间的关系(要知道第一乐章的单一性要求，第二乐章也具有相应的单一性)，再则，一个重要的事实——就是贝多芬在这个写作阶段，一般避免非常开展的Adagio(显然，这是离开了早期奏鸣曲中哲理性思索的形象，而发展感情的特殊的向前运动，但是作曲家还未创造出聚精会神沉思的新的形式)。

虽有以上所指出的意见和说明，我们应该承认，奏鸣曲Op.

22的Adagio很好地完成了形象的功能，它表达了休息，表达了安静和沉思带来的喜悦。

从开始几小节起，已经确定了Adagio富有特性的律动——不匆忙，甚至有些懒洋洋。作曲家喜爱仔细地给某些细节加上色彩——例如，舒曼式的温柔的音响进行。



（与舒曼《#f小调钢琴奏鸣曲》第二乐章相比较），然后向下滑行——好象按照令人赏心悦目，但并不令人激动的景色布局向远处望去，号角的和弦音平静地响起（第12—13小节），微微闪现出忧愁的叹息，一切重又平静，叹息的接下去的一段（第22—23小节）带有大调明亮的色彩，（犹如奏鸣曲Op.2，No.3 Adagio第二主题大调结束时的回响）三十二分音符的跑动经过句把沉思时聚集的能量很快散发掉，再一次安静，再一次平和，在呈示部的最后，古典式的华彩段完全平息下来。

在展开部的开端好象显露了不安的萌芽（低声部中神秘的、深沉的八度，上行和弦的保持与之相冲突），但是故意显得消极的七和弦进行驱散了不安。（第35—38小节）展开部的整个下面一片断（主要是十六分音符密集进行，第39—46小节）是很有特点的、悲伤的情绪，但完全不起作用，这是一闪即逝的回忆，因为不相干的思想一直在把它引开，整个Adagio的构思就是以这样的方式强调内心休息的诗意，再现部消除了不安的最后的痕迹。

这个乐章——温柔的、无忧无虑的、静思的诗篇用奏鸣曲式写成，而这种曲式是贝多芬为了体现较为宏伟的构思时才采用的，这难道不能引起我们的注意吗?!乍一看，觉得不合常理，但事实上，这是有一定目的的，创造了英勇战绩的主人公陷入了温情和懒散，就象黑尔库力士在奥姆法拉一样，他现在就象从前握住可畏的武器一样，认真地在纺车上纺线。

第三乐章(Menuetto ♭B大调)的音乐是折中的，这儿有不少陈旧的古典公式，但其中增添了贝多芬思维的新奇。在第8—16小节中我们听到了第一乐章的号角声和严峻的隆隆声的反响。在小调的三声中部中音阶型音型预示了《黎明》和《热情》中相同的手法，当然，在我们眼前的小步舞曲带有英勇的色彩，继续了从第一乐章开始的英雄的传说。
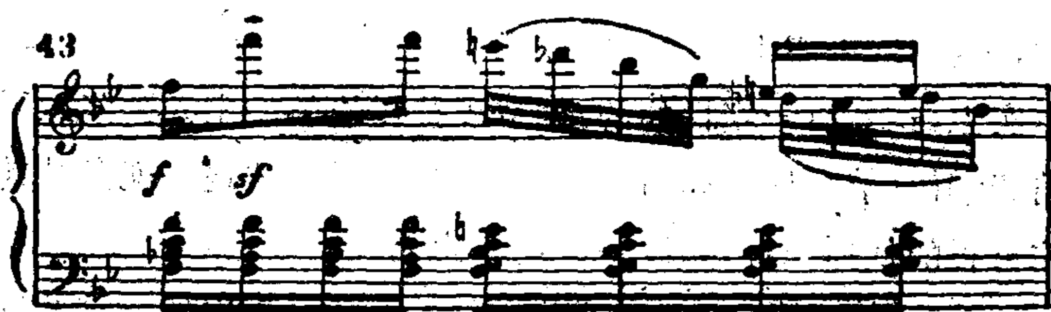
第四乐章(Rondo Allegretto ♭B大调)安·鲁宾斯坦称它为“贝多芬最美好的篇章之一，有什么可以与第一动机的诱惑力相比? 在那一出歌剧中可以找到类似的东西?”

鲁宾斯坦的论断有些夸张的成份，但是不重视奏鸣曲Op.22的终曲也是不应该的；顺便说一下，最后的回旋曲在小步舞曲的“折中性”里说明了许多东西，安·鲁宾斯坦如此喜爱的第一主题不乏献媚多情的进行，在整个回旋曲发展中广用装饰音，这好象重又引向技巧性的古典钢琴艺术的传统，但如果稍稍仔细倾听，就能捕捉到比贝多芬古典先辈们坚定、有力得多的轮廓。
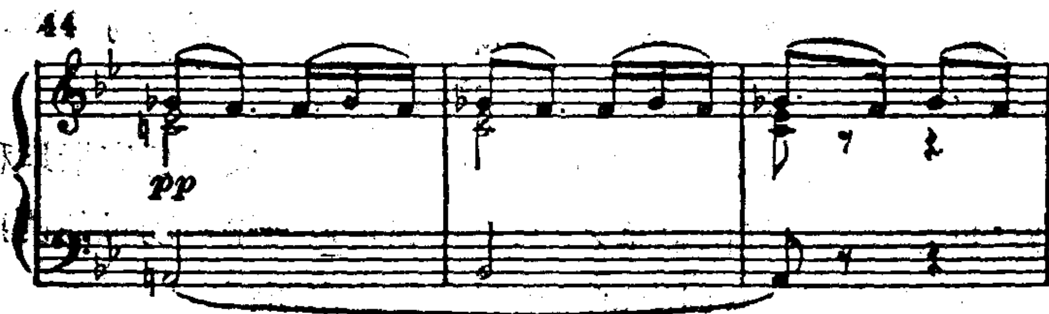
第二主题兴致勃勃的琶音抑扬婉转和低声部的长音符中，充满着何等明朗、强大的欢乐!(很清楚，这是第一乐章展开部中小调琶音的愉快的、大调性的改变。)

第三主题(第72小节起)的有力的步伐，三十二分音符颤动音型的嗡嗡声，号角声的复调性呼应(采用接连主题的素材)，小调的严酷色彩，这些都与第一乐章威武的特性相适应，顺便提一

个细节——和声小调的进行曲式的音响进行：



在这之后，回到第一主题，非常富有表现力，悲哀的顽强音调：



这与刚刚闪现过的辉煌的、激烈的、威武的幻觉形成真实的对比，好象主人公在准备沉醉于胜利节日的富丽堂皇之前，回忆起战斗和伤亡。当然，回旋曲的尾声也是有特征的，进行曲式的重音，坚强的音调使终曲的结尾与我们以前所分析过的贝多芬的几首终曲的回旋曲中"消失"的音调有所区别。

如果说第一乐章概括地描绘在事业中，在征途中的主人公，那么，第二乐章——沉浸在大自然的休息中，小步舞曲、终曲中的主人公是辉煌、节日般的世俗生活背景上的胜利者。

在奏鸣曲Op.22中，贝多芬创造了英雄的、日常生活的诗篇，非常鲜明地描绘了拿破仑时代的形象，当然，在这种战争的英勇性和富丽堂皇的娱乐性中，表现出某种程度的思想局限性，贝多

芬还没有把自己思想感情提高到最高度——内心的英雄性。这种英雄性的某些表现，在他以前的奏鸣曲中毫不吝惜地在各处散发出来了，在奏鸣曲Op.22中，贝多芬还被表面的堂皇所吸引，还倾向于相信宝剑的英勇，是不是由于这些原因，贝多芬以后的比较人性的创作，遮盖了奏鸣曲Op.22真正的、但有某些官腔的、表面的光辉？

论析第十二首钢琴奏鸣曲

（♭A大调　作品第二十六号）

这首奏鸣曲在1802年以《大奏鸣曲》命名出版，献给卡尔·里赫诺夫斯基公爵，大概在1799—1800年间作成。

兰兹从奏鸣曲Op.26开始，区分为贝多芬创作的第二时期。然而，他也承认，要确切地划分界限是困难的，因为“第二风格”的因素在贝多芬较早期的奏鸣曲中也存在。

兰兹对奏鸣曲Op.26的评价非常高，他看到其中各个乐章间异常统一，“形式的尊贵”与“想象力的飞翔”相谐调，称奏鸣曲Op.26可能是贝多芬钢琴奏鸣曲中最完善的一首。

这首奏鸣曲钢琴织体的灵活多变特别吸引兰兹，这儿没有勉强的、夸张的成份，我们想，也就是这些特点，使得奏鸣曲Op.26成为肖邦所喜爱的奏鸣曲。

但是，不是所有人都同意对奏鸣曲Op.26的完整性的评价，就象乌江贝舍夫，他喜欢这首奏鸣曲的音乐，但认为第三乐章（葬礼进行曲）与整体不相联系，以后对奏鸣曲构思统一的看法一再受到人们的怀疑。汉斯·比洛的评论更是走向极端，他认为奏鸣曲Op.26中的乐章可以调动位置，而毫无损害。

罗曼·罗兰试图说明奏鸣曲Op.26的“有机性不足”，和奏鸣曲Op.10,No.3一样，他写道：“……评论者们绞尽脑汁，寻找解释四个乐章连贯性的钥匙，特别是解释在葬礼进行曲之后，欢快的Allegro的涵义，事实上，贝多芬在那时，完全不关心这些

印象间的冲突(以后他就不那么漠不关心),甚至可以这样说,他自愿寻找这种多样性,从草稿中我们可以看到,他开始先安排了最后乐章欢快的 Allegro,然后预见了小步舞曲,和 ♭a 小调阴沉的进行曲,显而易见,那时他是以各式各样的片断来构思作品的,只是以风格、调性色彩来把它们结合在一起。"

罗曼·罗兰的这些论断,我们只能部分接受。在奏鸣曲Op.26中,没有象《月光》或《热情》中那样的统一性,这毫无疑问是正确的,但是没有理由认为这是贝多芬的漠不关心,更为正确的是,应该看到贝多芬在这首奏鸣曲中(同样在以前的奏鸣曲中)坚定地探索奏鸣曲整体的标题性,感情、题材的结构,因为只有这样,才能解释贝多芬奏鸣曲创作的整个历史性发展道路。

另外,《第十二奏鸣曲》的形式是非常出色的,反映了贝多芬创新的探索,特别是,这首奏鸣曲完全没有奏鸣曲式快板,第一乐章用变奏曲式写成,这些因素(包括采用"葬礼进行曲"的体裁)在贝多芬以前的奏鸣曲中还无先例。

奏鸣曲 Op.26 总的特性,总的紧张度似乎是与奏鸣曲Op.22相对立的,按罗曼·罗兰精确的词语,那儿"任何多情善感难以接近",而这儿感情统治着,其中有许多是温柔、真诚的。

第一乐章(Andante con Variazioni ♭A大调)是贝多芬奏鸣曲中最优秀的变奏曲范例之一,这些变奏相当简练,但是包含了丰富的感情变化。

兰兹·乌辽贝舍夫、罗赫里兹(1769—1842)及其他的研究家们解释奏鸣曲 Op.26 第一乐章的形象内容时,他们之间虽有各式各样的差别,但也有共同之处,罗赫里兹在第一乐章中看到一颗年轻的心在乡间大自然中的感受,兰兹——夏天的财富,圆满结果的秋天景色,充满了忧愁和希望,是一切在大自然中呼吸和享受的东西的形象。乌辽贝舍夫——"清澈的,使人愉快的田园

诗"。当然，毫无疑问，奏鸣曲Op.26第一乐章的音乐形象接近于田园式的概括意境，就象海顿在清唱剧《四季》中充满灵感地表达一样，田园性和英雄性的对照，这对于贝多芬的时代是典型的，在热心于威武的英勇行为之后，作曲家经常转向大自然，希望得到宁静，幻想般的乡村生活，这是极其合乎常理的。

第一乐章的变奏——这好象是一颗易于感动的心灵，在与乡村，大自然接触后，引起的感受。如果说，以后贝多芬在《第六交响曲》第一乐章上标着"乡间逗留所唤醒的愉快感觉"，那末，这儿主要的感情因素是沉思般地景仰。

在主题的呈示部中已经显露了典型的各种成份的综合，旋律的民歌性与精致的和声配置，不寻常的丰富色彩相结合。以后，舒伯特、肖邦也力图采用这种综合，（原则上）来表达富有诗意的、要求严格的心灵与农村大自然、农村生活中令人心醉的朴素交往后所产生的幸福感。

但是心灵不可能立刻和始终顺从于幽静的快乐，在第一个变奏中出现了坚定的音调，一度甚至变成雄壮的乐句，音乐的田园性不见了，听到了威武的重音，逐渐消失至结束。

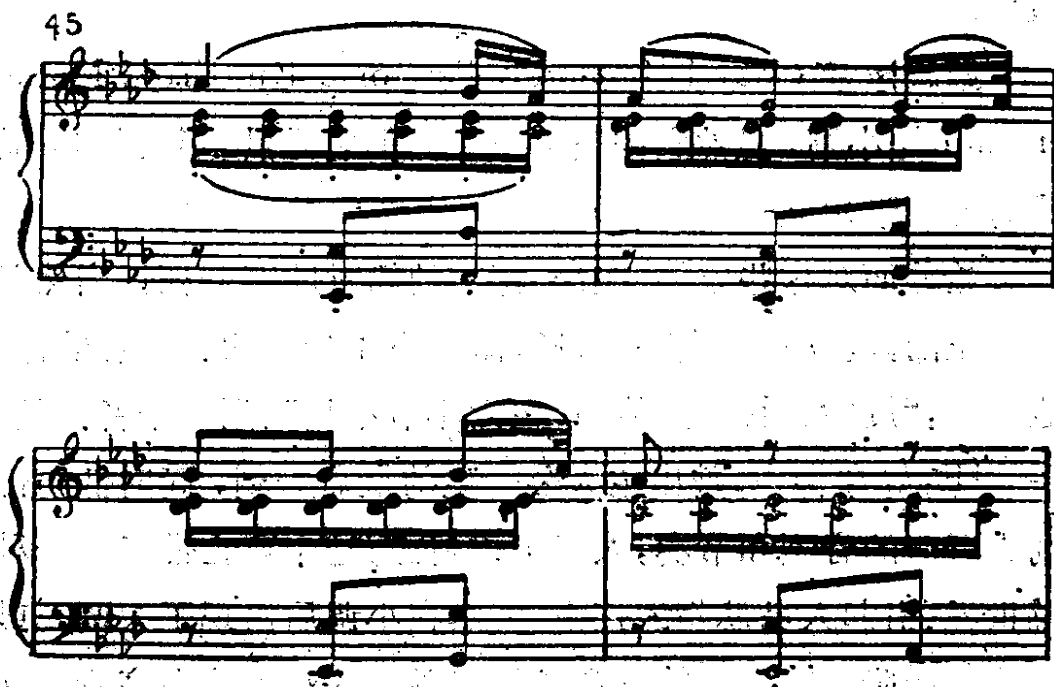
第二变奏又是田园风味，以热情而又有克制的舞蹈新面貌出现。

第三变奏，情绪上剧烈的变化，悲哀的沉思，其中令人难受的叹息的音调占着优势，低声部的重音和爬行的半音增强了它的表现力，这个变奏脱出了奏鸣曲第一乐章明亮色彩的框框，好象为第三乐章——葬礼进行曲作准备。

在第四变奏中，贝多芬一下子驱散了阴暗的情绪，以不变的切分，音区的交替创造了卖俏戏谑的形象，这儿有某种在奏鸣曲Op.14中见到的对话性，（"各项原则的斗争"）这个变奏的节奏预示了以后舒曼多么喜爱的"倔强的"节奏音型。

只是在第五，最终变奏中，创造了真正的结局，同时回复到开始的形象意境中，第五变奏的构思——献身于吸引人的、使人甜蜜入睡的、和平的大自然感召，整个音乐渗透了温柔的淙淙声和沙沙声，与奏鸣曲 Op.22 的略微外在的 Adagio 不同，这儿充满了抒情的、如歌般的、温暖的感情。

最后一个形象线条很出色——出现了“新的”、舒伯特式的旋律，它重新安排基本主题的音调：



这好象是手摇风琴在安静地、从容不迫地演奏民歌，在这首歌曲中可以听到，与故乡的大自然，故乡的歌曲，人民的心情融合在一起的高度平静和欢乐，音乐逐渐消失，好象入睡。

第二乐章（Scherzo Allegro molto ♭A大调），这儿是贝多芬典型的机械式三拍子（我们在以后的《英雄交响曲》的诙谐曲中，看到这种三拍子鲜明的范例），这儿主要的是跳跃的节奏，从“狩猎性”过渡到英雄性的军号音调，威武性代替了田园诗意，但是诙谐曲的意义不仅在于对比，也在于为下一乐章葬礼进行曲作准备，如果在变奏曲后安排“葬礼进行曲”是极其不真实的，诙

谐曲中的威武成份使进行曲形象的出现，较为自然，虽然也使人感到突然。

如果我们把奏鸣曲 Op.26 的第三、第二乐章的位置交换一下，那末我们可以特别清楚地看到，这就象《英雄交响曲》中间两个乐章的草图，但是，那儿"葬礼进行曲"在《英雄》的第一乐章之后，这是合乎规律的，紧接着的诙谐曲表达了回到生活和斗争中去，这儿诙谐曲预示着进行曲，成了田园性转到英雄性的必要过渡。

第三乐章（Marcia funebre sulla morte d' unEroe，Maestoso andante ♭a小调）虽然它的篇幅不大，但它是贝多芬创作成就中最有力的形象之一。

兰兹面对这些宏伟、庄严、深刻的篇章欣喜若狂，当然是完全公正的，乌江贝舍夫关于进行曲写下了透澈的、诗意的评论。他写道："旋律比转调还简单，在六小节中只听到一个音，五度音——♭E，好象钟声，敲出主人公一生的最后一刻，同时低声部刻划进行曲的音型和节奏，人们可以猜想，这个死亡带来了一种震撼世界、引起人民悲伤的打击，突然在小调后出现了大调，鼓声愉快地隆隆响着，双簧管和长笛以胜利的欢呼声在高音区回答它们……这难道不是自由奔放，光辉灿烂的荣耀的形象，它飞翔在历史的坟墓的上空，想使坟墓永远神圣？然后又回到小调，进行曲重又开始，这是真正的伟大，这就是崇高！"

乌江贝舍夫非常正确地抓住了进行曲音乐的音调基础，顽强地反复主和弦的五度音，开始造成严峻的、缠绕不去的思索的印象（值得注意的是，以后肖邦也采用了类似的效果）。和弦变换的过程中，有时较为明亮，有时较为阴暗，描绘了顽强的情绪的各种变化色彩，短短的大调（第 8 小节）好象太阳的光点照在送葬行列上，新的小调（b小调）较为热烈和不安，意志觉醒了，仇

根萌发了，在第16—19小节中，闪现了威武的军号音调——仿佛在回忆往事，十六分音符音阶式进行确定不移地回复到悲哀，回到主题的第一次形式(第20—21小节)，在进行曲第一段的结尾，贝多芬找到了更新的、出色的写法，主和弦在持续五度音的悲哀音响上突然转入大调（第25小节），立刻吸引了人们的注意，英雄号声的强大冲动(第26—29小节)肯定了内心力量不可摧毁，这个冲动，确实很快忧伤地衰退了，但是极其朴素的、壮丽、光辉的三声中部已经准备就绪。

"'葬礼进行曲'这两个词，'进行曲'这个词比'葬礼'这个词更占优势，贝多芬的英雄是站着而死的。"(罗曼·罗兰语)

第二主题的再现回到了开始的情绪，在尾声寂静和平息，(大调中的变格终止)不仅是送葬队伍走远了，而且悲伤的感情在对伟大英雄的明朗思念中，寻找快乐。贝多芬以绝妙的分寸感觉，用大调来结束"葬礼进行曲"，保留三和弦五度音旋律位置的不明确性——就是开始时的那个五度音，但这个大调还有另外一个功能，为奏鸣曲终曲音乐作准备。

终曲(Allegro ♭A大调)引起了一系列的争论。

兰兹认为它有某些不明确，乌辽贝舍夫只把它看作一首辉煌的练习曲。

那盖尔试图对《第十二奏鸣曲》终曲作一个精确的标题性解释，这引起了罗曼·罗兰的嘲笑。罗曼·罗兰提到，著名的舒曼传记作者瓦西列夫斯基在解释终曲时说，他在其中看到了歌德的《威廉大师》中米侬葬礼的画面，罗曼·罗兰继续道："那盖尔的解释更为平淡无奇：在葬礼进行曲音响中，人们伴送死者走向最后的归宿。军乐队愉快地从墓地归来，响起了清晰、快速的步伐。"

事实上，那盖尔的解释虽然非常率直，但完全不是那样平淡

无奇。首先，那盖尔关于终曲标志着生命战胜死亡的思想，是完全正确的。问题不在于胜利这个事实本身，重要的是，贝多芬以现实主义者的出色洞察力和勇气，把日常生活中最寻常的情景与伟大的英雄悲哀相对照。

我们在终曲中看到的就是这种形象对比。

整个终曲——不知疲倦的、不断的生活喧嚣的画面，在这个喧嚣中有欢快的歌曲片断，精神抖擞的进行曲加强重音，有骑马的滑行（第 42—48 小节）。甚至有威风凛凛的不安的步伐（在 e 小调中开始的第三主题）。

但是所有的一切都在欢乐的喧闹中闪现和消失，直到贝多芬在尾声中采用他所喜爱的音乐渐渐远离，渐渐减弱的手法。

毫无疑义，奏鸣曲 Op.26 终曲绝不是练习曲，也不是形式上的尾声，这是颂扬生活永恒急流的力量，它的不可抗拒性。

看来，奏鸣曲 Op.26 的最后阶段（葬礼进行曲——终曲）成了肖邦构思它的《b小调奏鸣曲》时的原始范例。无论进行曲形象特性，还是肖邦终曲的特点在很多方面都是完全不同的（更不必谈音乐了），但正是贝多芬才能在这首伟大的波兰作曲家如此喜爱的奏鸣曲中，向他提供了包含死亡形象和对死亡事实的感情和哲理反应的标题性结构的先例。

根据以上所述，当然我们完全不可能同意这样的意见，认为奏鸣曲 Op.26 只是几个乐曲的任意结合，相反，在这首奏鸣曲中，鲜明表露了贝多芬标题性构思的独特成就。在这儿，田园性与英雄性对照创造了新的效果，新的形象结合。

论析两首钢琴奏鸣曲

（作品第二十七号）

这两首奏鸣曲都加上了小标题“如幻想曲的奏鸣曲”，这反映了贝多芬在奏鸣曲形式完整性方面的探索，但它们的命运却是不同的，奏鸣曲 Op.27 的第一首没有得到普及，而第二首赢得了极其广泛的流传。

第十三首钢琴奏鸣曲

（♭E大调　作品第二十七号之一）

这首奏鸣曲献给贝多芬的女学生、索菲娅·里赫敦什坦公爵夫人，写于1801年，1802年出版。

兰兹指出，奏鸣曲 Op.27，No.1 与奏鸣曲 Op.27，No.2相比完全逊色，但他还是承认第一首的长处“高度的灵感”，不能不同意兰兹的这个想法，这首奏鸣曲中基本是即兴性（当然不排除对全局的深思熟虑）。

那盖尔认为这首奏鸣曲没有得到普及是不公正的，他发现其中“感情无限的高尚”，热烈的表现力，鲜明地表达了贝多芬的创作所典型的精神因素。

相反，罗曼·罗兰在奏鸣曲 Op.27，No.1 中看到了上流社会的优雅，自由地、独特地恢复了贝多芬以前的沙龙奏鸣曲。罗曼·罗兰有关这首奏鸣曲写道：“我或对或错，反正我在其中很

少看到贝多芬的直接反映，有意或无意，这儿更多的是奏鸣曲所奉献的可爱的女性，生于弗尔斯顿堡的里赫敦什坦公爵夫人的形象，上流社会的产物，优雅的、迷人的、变化不定的情绪，但绝不是深刻的感情，永远也不是完全动人。幻想性、激昂的心情、随想性，有时悲伤、有时敢于戏谑——所有这些都是表面的随机应变。”

我们认为，罗曼·罗兰的评论是敏锐的，但是不足的，因为它没有包括奏鸣曲所有的形象。（以下再述）
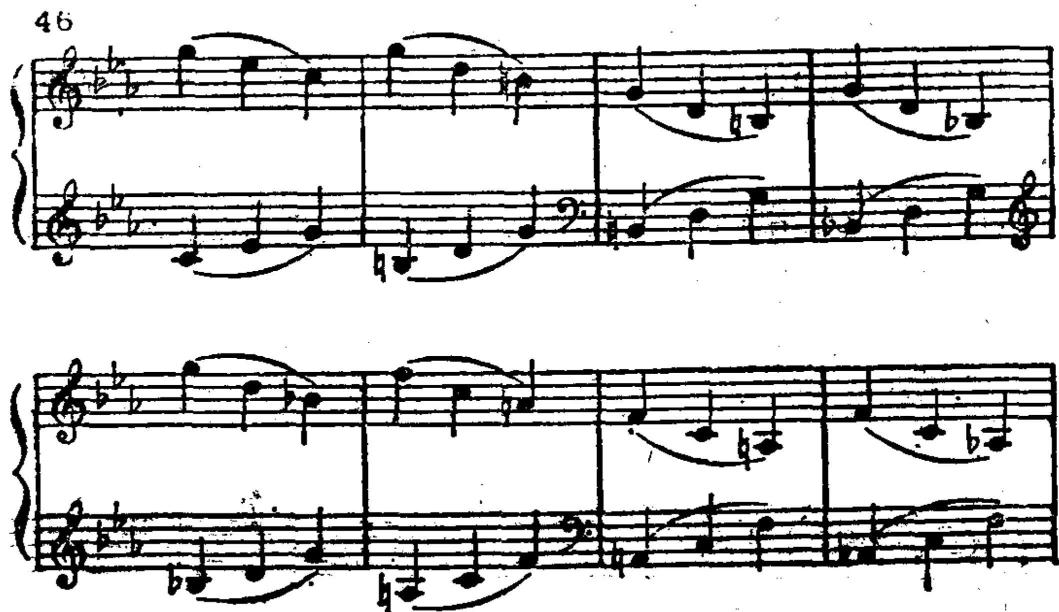
象奏鸣曲 Op.26 一样，这首奏鸣曲没有一个奏鸣曲快板曲式，但与《第十二奏鸣曲》不同的是，这儿连第一乐章也是三段体。除此之外，所有乐章都以直接过渡相连接。(attaca)

第一乐章（Andante Allegro Andante ♭E大调）很容易使人联想起罗曼·罗兰的评论。在 Andante 音乐中，没有贝多芬一些慢乐章所具有的深度，旋律气息短促方正的终止式来闭拢，这强调出它是相当寻常的作品。当然这仍然是贝多芬，但这是简单化的、磨平了的、接近于世俗见解水平的贝多芬。

在 Allegro中激情苏醒了，这儿显露出贝多芬热情、有棱角的率直的特点。但是，激情仍然被上流社会的礼节所束缚，被和声公式、节奏公式的均衡性所牵制，仿佛狮子在模仿羚羊的变幻的脾气和跳跃。

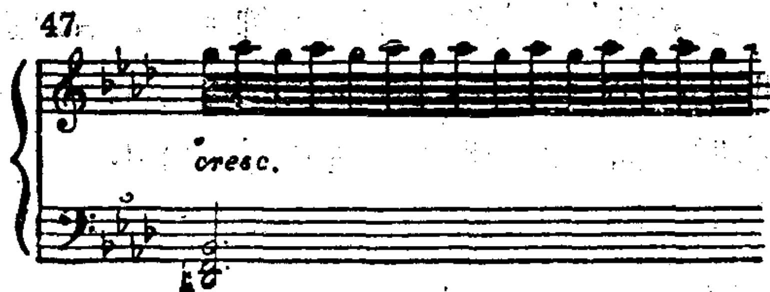
回复到Andante，狮子变得完全驯服、斯文，最后一小节是贝多芬在钢琴上采用很大的音区距离的特性例子。

第二乐章（Allegro molto e vivace c小调）新的激动，这儿更吸引人，然而是“巴赫式的”：



有趣的是，在当时的贝多芬，很少有的历史性回顾的因素。虽然这个乐章具有外在的力度，但它依然是拘谨的、平稳的、有礼貌的，可能想表达一位不深刻的女性好动、轻浮的感情，但看来，这意图还保留着通过强大热情克制住的冲动而透露出来。
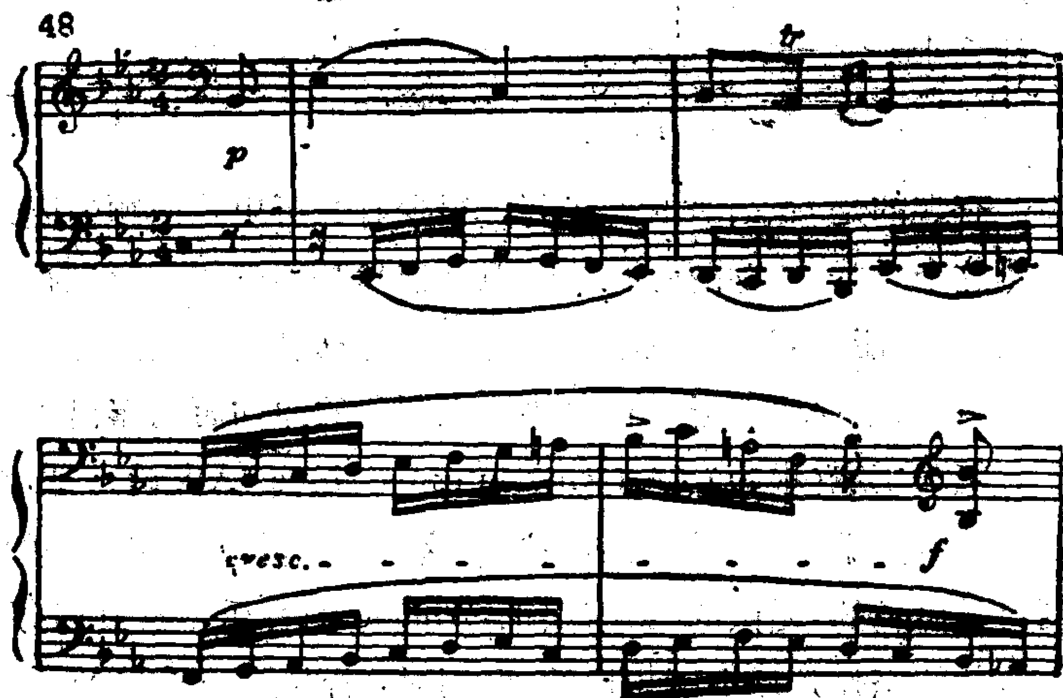
第三乐章(很短)(Adagio con espressione ♭A大调) 是形象构思发展的下一个阶段。兰兹发现，这首 Adagio“在它狭小的范围内是出色的，无限的”。事实上，Adagio 的音乐，与贝多芬同一体裁的杰作是远不能相比的。但同时，若与第一乐章Andante音乐相比，这儿较少表面性，出现了诚挚的热忱，真诚和感情广阔发展的特点，就象羞于抒情地吐露一样，贝多芬以上行音阶打断了Adagio，在低声部的六五和弦上故意不适当地响起了不协和的颤音：



接着是短小的华彩，延长号引向终曲。

第四乐章（Allegro vivace ♭E 大调）给于整首奏鸣曲大胆的形象结局，同时阐明了全曲构思的实质。那盖尔正确地理解终曲的音乐，他写道：演奏这个乐章的音乐，要求"幽默的灵活，有些地方甚至是放肆的漠不关心。"
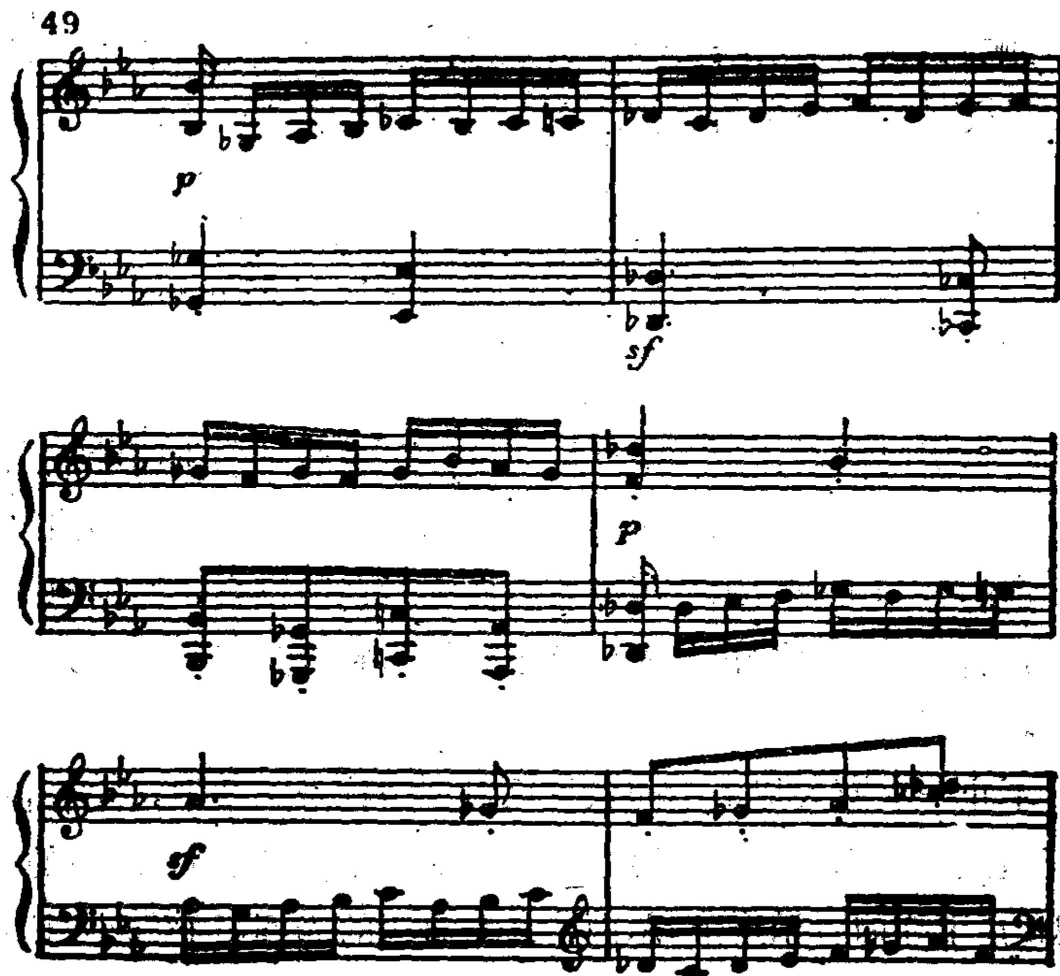
这就是终曲的开始几小节：



上流社会的礼节、克制，刹那间消失，毫无遗留，再也不想谦恭地迎合公爵夫人的趣味，描绘她的肖像。现在，我们看到的是，深刻的、民主的音乐自发力——这儿有人民的戏谑，俏皮的言语，吸引人的、又毫不顾忌的舞曲般的粗鲁率直，整个终曲充满了急速的运动，有时大放光彩，有时压抑闷暗，有时迸发出勇猛的重音（如第 51 小节起）①，有时闪烁在单调音型重复中（第 61 小节起），有时冲向喜悦奔跑的天地中（第 82 小节起）。

① 这儿小节数从第三乐章算起。

有一个地方(第132小节起,第一主题的展开),舞曲的幅度和强烈的精力,使人肯定地联想到俄罗斯或乌克兰的舞蹈:



听到了沉重的踏脚声和快活的口哨声,谁知道,在这儿贝多芬是否受了斯拉夫民间舞蹈的影响? 很可能是的。

在强烈的幅度之后，贝多芬重又以这种民间特性安排了悲哀、不安的临时平静(从第165小节起，在右手持续八度♭B,♭G,♭E的背景上,左手弹三度),然后回到最初的一套舞曲。

只是在尾声前——第三乐章音乐的回忆再现（Adagio con espressione)企图以斯文的克制来束缚无法抑制的冲动。但这是徒劳,尾声最后几小节(Presto)“飞向”终止的响亮喊声。

在贝多芬较早期的奏鸣曲中，我们不止一次地看到：就象

一只狮子，露出了自己的爪子，但最后变得彬彬有礼，和气，接受礼节、规矩的支配，这是年轻时代的妥协。奏鸣曲Op.27，No.1的结论是完全相反的，它铲除了一切上流社会的面具，对着沙龙礼节，响亮、放肆地哈哈大笑。贝多芬伟大的灵魂成熟了，他准备着经受最残酷的生活考验。

第十四首钢琴奏鸣曲

(#c小调　作品第二十七号之二)《月光》

这首奏鸣曲创作于1801年，1802年出版，献给朱丽叶·圭恰尔迪伯爵小姐。诗人柳德维克·莱尔什塔勃把这首奏鸣曲第一乐章的音乐比作费尔伐里斯吉特湖上月色的夜景，根据他的创议，这首奏鸣曲称为《月光》，这个称号得到极其广泛、经久的流传。

不止一次有人提出不同意见反对这个称号。其中，安·鲁宾斯坦坚决表示抗议，他写道："月光要求某种幻想的、凄凉的、沉思的、宁静的音乐形象，总而言之是温柔的光辉，而《#c小调奏鸣曲》第一乐章中，第一个音符至最后一个音符都是悲剧性的，(小调暗示了这一点)。因此，可以想象为乌云遮盖了天空，阴沉的内心感受。最后一个乐章是暴风雨般、充满热情的，这与温柔的月光的含意完全相反，只有短短的第二乐章还有一丝月光的反照……。"

然而，"月光"这个称号毫不动摇地保留至今日，这也证实了，可以用一个诗意的名词标志一首听众所喜爱的作品，不需要指出这首作品的编号和调性。

众所周知，创作奏鸣曲Op.27，No.2的起因是贝多芬与他心爱的朱丽叶·圭恰尔迪之间的关系。这大概是贝多芬第一次

真正的爱情冲动，随之而来的是多么深沉的绝望。

1800年末，贝多芬与来自意大利的朱丽叶相识，1801年他们相互热恋。同年十一月贝多芬在给维盖列尔的信中提到朱丽叶，他写道："她爱我，我也爱她。"但是就在1802年初朱丽叶把自己的感情转向一个微不足道的人，一个毫无才能的作曲家——罗伯特·卡列贝尔克。

1802年11月6日贝多芬写下了著名的《海利根什达特遗言》，这是他一生的悲剧性的证明，其中包含着失去听觉和失恋的痛苦交织在一起的绝望的思想。

贝多芬所热恋的对象实际上是完全不值得他爱的，但是被爱情振奋起来的贝多芬的天才，创造了令人赞叹不已的作品，它异常强烈、概括地表达了强烈的感情激动，所以如果把朱丽叶·圭恰尔迪看作《月光》奏鸣曲的女主角，这是不确切的，她仅仅给贝多芬造成一种被迷惑的爱情的错觉，而事实上她只是一个被伟大艺术家的创作所抬高了的模特儿。

《月光》奏鸣曲问世150年来过去和现在都激起了音乐家和广大音乐爱好者的狂喜。肖邦、李斯特高度评价这首奏鸣曲，李斯特杰出地演奏这首奏鸣曲，享有盛名。甚至柏辽兹，总的说来对待钢琴音乐非常冷淡，也发现了《月光》奏鸣曲第一乐章难以用人类语言表达的诗意。

在俄罗斯，《月光》奏鸣曲始终不渝地受到最热烈的推崇和爱戴。当兰兹对《月光》奏鸣曲进行评论时，说了很多离题的抒情插话和回忆，这也表明了评论家不同寻常的激动，妨碍了他集中地对事物进行分析。

乌辽贝舍夫认为《月光》奏鸣曲是属于刻上"永垂不朽印章"的作品。它享有"最罕见，最优先的特权。这个特权就是，不论献身音乐者或是门外汉都同样喜爱它。只要世间还存在着能聆

听的耳朵，能爱能愁的心，人们就会一直喜爱它。”

谢洛夫称《月光》奏鸣曲为贝多芬“最充满灵感的奏鸣曲之一”。

斯塔索夫在青年时代与谢洛夫一起极其兴奋地聆听了李斯特演奏《月光》奏鸣曲，他的回忆是很有特点的，斯塔索夫在他的回忆录《四十年前的法律学校》中写道：“当时我和谢洛夫最向往并且经常在书信来往中交换看法的正是这首‘戏剧性的音乐’，我们认为所有的音乐都应该完全变成这种形式，我认为这首奏鸣曲是一部悲剧性的戏剧，其中有一系列的场面：**第一乐章**——幻想的，温顺的爱情，内心的感受，有时充满阴森的预感，接着**第二乐章**（诙谑曲），表达了略为宁静的心情，甚至有些调皮，希望又重新复苏。最后，**第三乐章**，绝望、嫉妒在呼号，匕首刺杀和死亡结束了全曲。”

以后，当斯塔索夫聆听安·鲁宾斯坦演奏《月光》奏鸣曲时，他得到同样的印象，“……突然传来了安静的、重要的声音，就象来自某一个看不到的心灵深处，来自远方、远方。一些声音是悲哀的，充满了诉说不完的痛苦；另一些是沉思的，百感交集的回忆，预感到可怕的未来……那时我是何等的幸福，我只是回想起1847年前，1842年，当李斯特在彼得堡举行的第三场音乐会上，我听到的就是这首伟大的奏鸣曲……而如今，多少岁月后，我又看到一位新的，天才的音乐家，我又听到了这首伟大的奏鸣曲，一部带有爱情、嫉妒和严酷的匕首刺杀的结尾的出色戏剧……音乐和诗意重又使我感到幸福和陶醉。”

《月光》奏鸣曲进入了俄罗斯的文艺作品中。例如列夫·托尔斯泰的《家庭幸福》中，当女主人公与她丈夫关系亲热时，弹奏了这首奏鸣曲（第一和第九章）。

对于贝多芬创作和精神世界富有灵感的研究家——罗曼·

罗兰，理所当然地对《月光》奏鸣曲发表了不少意见。

罗曼·罗兰恰当地把奏鸣曲的一系列形象，与贝多芬对朱丽叶过早的失望相联系："幻想延续了不久，在奏鸣曲中已经明显看到痛苦和愤怒多于爱情。"他称《月光》奏鸣曲为"阴沉的和炽烈的。"罗曼·罗兰非常正确地指出形式来自内容，在奏鸣曲中自由与严谨相结合，"这是艺术和心灵的奇迹，感情在这儿是一位强大的建筑师。艺术家不是在某一个片断或是音乐体裁的结构规律中寻求统一，他是在自己激情的规律中获得统一。"补充一句，一般来说这也是根据本人经验而认识到的强烈感情变化的规律中求得的。

《月光》奏鸣曲如此普及的最重要原因在于它的现实主义的心理描写。阿萨菲耶夫说得很对："这首奏鸣曲感人的音调充满了力量和浪漫激情，音乐是神经质的，振奋的，有时燃起了熊熊烈火，有时陷入了折磨人的绝望中。旋律在歌唱，在哭泣，这首奏鸣曲所固有的深切的诚挚，使它成为一首深受人们喜爱，易被人们接受的作品，它是直率的感情表达者——在如此真诚的音乐中，人们是难以不为它感动的。"

《月光》奏鸣曲是形式从属于内容，内容创造形式、凝集形式这个美学原则出色的证据。感受的力量创造是使人信服的逻辑。难怪在《月光》奏鸣曲中，贝多芬把一些重要的因素出色地综合在一起。这些因素在以前的奏鸣曲中是孤立的。这些因素是：1）深刻的戏剧性，2）主题的完整性，3）"情节"从第一乐章直至终曲不间断地发展（以crescendo的形式）

第一乐章（Adagio sostenuto #c小调）用一种特殊的曲式写成。由于这儿带有扩展的展开部因素和扩大的再现部前的准备，使两段体复杂化了，这也使得这首Adagio的曲式在某种程度上接近于奏鸣曲式。

乌辽贝舍夫把第一乐章的音乐看作是单相思引起的“内心充满痛苦的忧愁”，犹如“没有燃料的火”。罗曼·罗兰也倾向于把第一乐章的情绪看作是忧愁的，哀怨的，号啕痛哭的。

我们认为，这样的解释是片面的，斯塔索夫的评论要确切得多。（见下所述）

第一乐章的音乐具有丰富的感情。这儿有宁静的沉思，有悲哀，有光明信念的时刻，有伤心的疑虑，有克制住的冲动，有沉重的预感，贝多芬天才地把所有这一切表现在集中的沉思的总范围内。这就是各种深刻的，严竣的感情的开端，它期待着、担忧着，感受胜过精神的支配下，不安地注视着自己的丰富感情。这是对自己本人的自白，激动地思索着如何是好？干什么？

贝多芬找到不寻常的表现手法来体现这样的构思。

和声的不间断的三连音的使命是单一的外表印象的音响背景，这个背景遮蔽了一个深思者的思想和感情。

无庸置疑，大自然热烈的崇拜者贝多芬在这儿，在《月光》的第一乐章里，把自己内心激动的形象放在宁静、安稳、单调的音响景色的背景上，所以第一乐章的音乐很容易使人联想到夜曲这一体裁（可见，已经形成了对夜晚特有的诗意特征的概念，寂静笼罩一切，使人更容易引起幻想）。

《月光》奏鸣曲一开始的几小节是贝多芬钢琴音乐“风琴性”的极其鲜明的例子，但这不是教堂中的风琴，而是大自然的风琴，这是大自然和平的怀抱中发出的丰满、庄严的声音。

从一开始和声就在歌唱，这就是整首乐曲在音调上出奇统一的秘诀，在右手出现了安静的、轻声的#G（“浪漫主义”的主和弦五度音！）（第5—6小节），成功地找到了表达坚定，萦回不去的乐思的音调。从这儿引出了温柔的歌声（第7—9小节），进入了E大调，但是这个光明的幻想只是短暂的。从第10小节起

(e小调)音乐又暗淡下来。

但是其中开始透露出意志和正在成熟的决心的成份。在转入b小调时(第15小节)它们又消失了。紧接着出现了还原c的重音(第16—18小节),这好象是胆怯的请求。

音乐渐渐趋向安静。但这仅仅为了再重新振作起来。主题在#f小调中出现(从第23小节起),这是新的阶段。意志的成份加强了,感情变得更为有力和刚强。但是在这条道路上有新的疑虑和思索,整个段落中低音#G八度的持续低音引向#c小调再现部。在这个持续低音上,起初听到了柔和的四分音符的重音(第28—32小节),然后旋律成份一度消失,以前的和声背景在这儿占了主要地位,仿佛在严整的思索过程中出现了混乱,思绪被打断了。逐渐恢复了平衡,#c小调再现部表明了乐章开始时的那种心情稳定,始终不渝和不可改变。

就这样,贝多芬在第一乐章Adagio中,给主要的情思加上一系列的色彩、变化和各种倾向,和声色彩的交替,音区的对比,节奏上的紧缩和扩展,都使所有的色彩、变化和倾向更为显明。

在Adagio第二部分里还是同样的形象,但是不同的发展布局。这儿E大调保留得长些(从第46—48小节),出现了主题所特有的附点音型,好似预示光明的希望。整个描叙,在力度上比较紧凑,如果说,在Adagio开始段落中,旋律从小字一组的#G上上升到小字二组的E用了二十二小节的话,那么,现在在再现部中,旋律只用了七小节就达到了这个距离,随着发展速度的加快,出现了新的刚强的音调因素,但这不是结局,没有出现,不可能,也不应该出现它。(因为这仅仅是第一乐章!)尾声低音部响起了萦回不去的附点音型,陷入了低音区,昏暗不明的Pianissimo,这些都衬托出犹豫不决、神秘莫测的色彩、感情,意识到自己掉进无法避免的深渊。但是,面对现实,却迷惑不解。为了摆

脱沉思，必须超脱一切。

第二乐章（Allegretto ♭D大调）就是这样“超脱一切”。李斯特形容这个乐章象“两侧深谷间的一朵小花”，这个比喻十分诗意，但仅仅是表面的！

那盖尔认为第二乐章是“现实生活的画面，在梦幻者周围飞舞着美妙诱人的形象”。这也许比较接近于真实，但对于理解奏鸣曲题材的中心来说，还是不够的。

罗曼·罗兰对Allegretto不作详细的说明，只写了寥寥几语：“每个人都可以正确地评定，这首作品在这个地方安排的一幅小小的画面所应该达到的效果。这个欢乐的、微笑的美人不可避免地会引起——事实上真的引起了悲哀的加深。她的出现使起初凄切的、压抑的内心变成复仇的激情。”

以上我们看到，罗曼·罗兰大胆地把上一首奏鸣曲（Op.27，No.1）力图解释为里赫敦什坦公爵夫人的一幅肖像，《月光》奏鸣曲中的Allegretto是直接与朱丽叶·圭恰尔迪的形象相联系。但不知为什么，罗曼·罗兰在这儿却没有作自然的联想。

假设，我们能理解奏鸣曲Op.27的构思，也就是说这两首奏鸣曲有同样的标题“如幻想曲”，贝多芬描写了里赫敦什坦公爵夫人精神面貌中的上流社会的表面，最后撕破上流社会的假面具，以响亮的哈哈大笑结束终曲。在《月光》中这一点没有做到，因为爱情深深刺伤了他的心。

但是思维和意志没有放弃自己的立场，在《月光》的Allegretto中创造了少见的活生生形象，它具有轻佻的魅力，一种亲切感与漫不经心的卖俏相结合，李斯特早就指出由于节奏上的变化不定，要想完善地演奏这个乐章是极其困难的。事实上，在开始的四小节中已经包含着温柔的和嘲笑的音调的对比。然后，不间断的情绪转换，好象一直在挑逗，但达不到意想中的满足。

第一乐章 Adagio 结尾时的紧张的期待，好象被掉下的一层覆盖物所取代。怎么样呢？心灵在魅力的支配下。但与此同时，它每时每刻都意识到它的不牢靠，不可信。

在 Adagio sostenuto 充满灵感、朦胧的歌声之后，响起了 Allegretto 优美、随想式的音型，这很难使人摆脱一种双重性的感觉。优雅的音乐引人喜爱，但同时又好象与刚刚经历过的感受不能相配。在这个对比中体现了贝多芬构思和表达上惊人的天才。讲几句 Allegretto在整个结构中的地位。事实上，这是放慢了的谐谑曲，除上所述，它的目的是作为音乐发展阶段中的一环，从慢速、沉思的第一乐章到暴风雨般的终曲的过渡。

第三乐章（Presto agitato ♯c 小调）很久以来以它感情上无法克制的动力引起人们的惊叹。兰兹形容它为“燃烧着的熔岩流”。乌辽贝舍夫称它为“富有炽烈的表情的杰作”。

罗曼·罗兰说：“终曲 Presto agitato 是流芳百世的爆发，”“夜晚狂野的暴风雨，”“内心巨大的画面。”

终曲极其强烈地结束了《月光》奏鸣曲。在这儿情绪没有下降（甚至在《悲怆》奏鸣曲中也是这样），而且大大增强了紧张度和戏剧性。

不难看出，终曲与第一乐章在音调上有紧密的联系，联系在于积极的和声音型的特殊作用（第一乐章的背景，终曲两个主题），节奏背景的持续性。但是情绪上的对比却是极其强烈的。

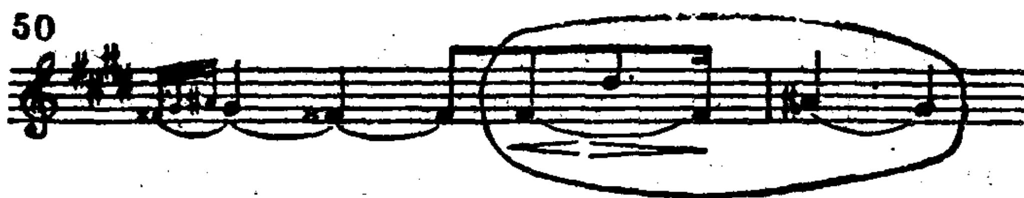
这些汹涌的琶音浪潮，和在浪峰高点上有力的重音，象这样的幅度在贝多芬以前的奏鸣曲中是无法找到的，在海顿和莫扎特的奏鸣曲中更不必谈了。

终曲的整个第一主题是极度激动的形象。这时主人公完全无能判断，甚至分不清外部世界和内心世界的界限。所以这里也没有明确表达的主题，只是能作出意想不到的古怪行为的无
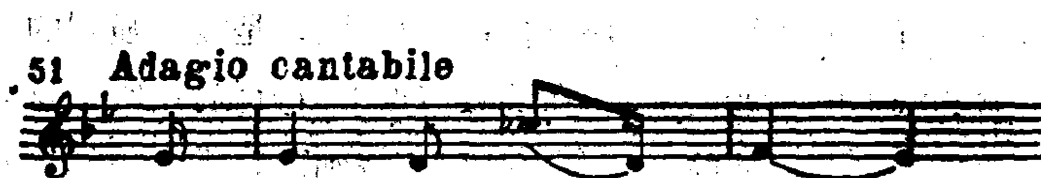
法遏止的激情的沸腾和爆发。罗曼·罗兰的评论是确切的，他指出第9—14小节中："冷酷的发狂，好似用双脚在顿足。"第14小节中的延长号是很真实的，主人公就是这样在一瞬间突然停止了冲动，为了以后重新发作。

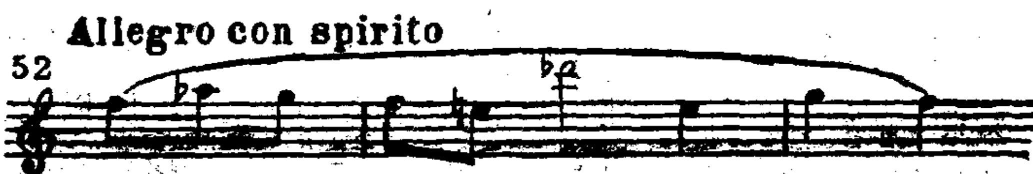
副部（第21小节起）——新的段落。十六分音符的隆隆声转入低声部，成为背景，右手的旋律表明了刚强因素的出现。

人们曾经一再谈到，写到贝多芬的音乐与他最接近的先辈的音乐有着历史性的联系。这种联系完全无可争议，这里是一个创新艺术家重新认识传统的例子。下面是《月光》终曲副部中的一个片断：



它在"上下联系中"表达了追求和决心。把它与海顿、莫扎特奏鸣曲中音调性格不同，但同样的句子相比较，是很有意义的。（谱例No.51——选自海顿《♭E大调奏鸣曲》第二乐章；谱例No.52——选自莫扎特《C大调奏鸣曲》第一乐章；谱例No.53







——选自莫扎特《♭B大调奏鸣曲》第一乐章)

这种对传统音调不断的重新认识是贝多芬广为采用的，副部以后的发展加强了刚强的、有组织的因素，事实上，在坚定的和弦重音和转动着的音阶奔跑中(第33小节起)，激情又毫无顾忌地迸发出来，但是结束部中预感到结局。

结束部的第一段(第43—56小节)八分音符清楚的节奏(取代了十六分音符)充满了不可抑制的激情(这是激情的决心)。在第二段(第57小节起)中出现了崇高的和解的因素(在旋律中主和弦的五度音，这在第一乐章的附点音型中，占着主导地位)。同时，重又回来的十六分音符节奏背景，使音乐的进行保持必要的速度(在八分音符安静的背景上必定得不到预期的效果)。

不得不着重指出，呈示部的结尾(使背景活跃和转调)直接进入反复，第二次则进入展开部。这是非常重要的一点，在贝多芬早期奏鸣曲中没有一首奏鸣曲快板，呈示部与展开部有这种动力性的直接汇合，即使在某些地方有这种不间断性的前提和"雏型"。在奏鸣曲No.1、2、3、4、5、6、10、11的第一乐章，No.5、6的最后乐章，No.11的第二乐章中呈示部与后面是完全"割开"的，而在奏鸣曲No.7、8、9的第一乐章中已能察觉呈示部与展开部直接的、紧密的联系(但是象《月光》奏鸣曲中所固有的动力性过渡，那是其他奏鸣曲中所没有的)。拿海顿、莫扎特的钢琴奏鸣曲(用奏鸣曲式写成的)相比较的话，我们发现用终止把呈示部与后面"割开"，这是严格的规则，唯一能够破例的是在力度上

中和它们。这样，我们不得不承认，以动力性克服呈示部与展开部“绝对”的界限上，贝多芬是个创新者，这个重要的创新倾向，在他后期的奏鸣曲中得到证实。

在终曲展开部中，除了变奏以前的成份外，新的表情因素在起作用，副部在左手进行，由于加长了主题段落，获得了延缓、审慎的特性。在展开部最后，在#c小调属和弦的持续音上，下行模进的音乐故意沉住气，所有这些是细腻的心理细节，描写的画面是激情在寻找理智的控制，但是在展开部极轻的结束和弦后，再现部开始时的重音宣告所有的这些试图都是靠不住的。

再现部的第一段（副部前）紧缩了，加快了情节，这也为以后的扩展创造了条件。

把再现部的结束部第一段的音调（第137小节起接连不断的八分音符进行）与呈示部相应的段落作比较是很有意思的。在第49—56小节中，一组八分音符在高声部的进行，先是向下，后是向上。在第143—150小节中进行先是拆成两段（向下——向上，向下——向上），然后全向下掉。这比前面更富有戏剧性特点，可是平静下来的结束部第二段并没有结束整个奏鸣曲。

在尾声，第一主题的再现，表现了激情的无法克制和经久不变。在上行和停留在和弦上的三十二分音符的经过句的响声中（第158—166小节），反映了激情的迸发，但这还不是全部。

在低声部，轻轻的副题进行开始了新的浪潮，引向暴风雨般的琶音响声（三种类型的下属为终止作准备！）在颤音和短小的华彩段上两个深深的低音八度（Adagio）突然中止，这是激情迸发到极点后的疲惫不堪。在结束的 tempo I 中，是毫无希望的寻求调和的回声。最后一次的琶音巨浪，仅仅是告诉人们：虽然经受了令人痛心的磨难，但精神还活着，还强大。

《月光》奏鸣曲终曲的形象构思在于感情和意志的巨大搏

斗，内心无法控制的激情的强烈愤怒。这儿没有第一乐章兴奋、不安的幻想性和第二乐章靠不住的幻觉的痕迹，但是激情和苦难以从未见到过的全部力量渗透到内心。

最终胜利还未获得。在强烈的搏斗中感受和意志、感情和理智紧密不分地交织在一起。即使终曲的尾声也没有得出结论，它只是断言斗争还在继续。

如果说在终曲中没有得到胜利，那末这儿也没有苦恼，也没有和解。主人公巨大的力量，强烈的个性表现在他无法遏止的极大冲动中。在《月光》中克服和超越了《悲怆》的“戏剧性”，奏鸣曲 Op.22 的外在英勇性。《月光》奏鸣曲在表达深刻的人性和音乐形象高度的真实性上，向前迈进了一大步，具有划阶段的意义。

论析第十五首钢琴奏鸣曲

(D大调　作品第二十八号)《田园》

这首奏鸣曲创作于1801年，1802年首次出版。献给维也纳作家、维也纳美术院常任秘书约瑟夫·卓涅费利斯，可能是贝多芬对卓涅费利斯的启蒙，人道的活动表示好感，所以把作品献于他。

贝多芬称奏鸣曲Op.28为“大奏鸣曲”。以后，在卡姆汉堡的克拉兹版上得到了《田园奏鸣曲》的称号。这个称号被人们采纳了，但是没有象奏鸣曲Op.27，No.2的外号《月光》那样广为采用，其实“田园”的称号完全符合奏鸣曲Op.28的音乐特性。也可能，在这首作品里直接反映了贝多芬的夏日感受。

这首奏鸣曲与《月光》先后出世，也反映了贝多芬通常喜爱的感情上的极端，在极其强烈的心潮起伏以后，贝多芬急切需要心灵上得到喘息。

兰兹称奏鸣曲Op.28为“田园诗”。那盖尔写道，其中有“贝多芬在乡间生活带来的宁静，从容不迫的印象。”罗曼·罗兰认为这首奏鸣曲是贝多芬最“清澈的小河”之一，并称它为：“田园中逍遥自在的散步……没有一点儿激情的特征。”

罗曼·罗兰最后的评论可能过分了，他的另外一个说法比较正确，他指出贝多芬在《月光》之后的创作转变，表现在《田园》上，这首奏鸣曲是“所有奏鸣曲中较少激情的一首，是幸福的，充满了阳光。”

事实上,《田园奏鸣曲》形象的客观特性使人联想起《田园交响曲》(1808年),但是奏鸣曲比交响曲安静得多。

第一乐章(Allegro D大调) 田园风味的表现：牧歌、温柔的流水声和大自然沙沙声、固定的持续音使人联想起安静的夏日的单调音响,也使人想起民间风笛的音调。

第一乐章的节奏脉搏是独特的，而且非常有助于音乐形象的发展，细小的节奏分解自然地与安静的旋律线相结合（旋律同样由细小的成份组成),结果产生了运动的快速与平稳这种对立统一的印象。节奏的种类是不多的（背景的节奏——四分音符、八分音符、二分音符带附点和二分音符与四分音符相结合，在这儿起着特别的作用)。它们贯穿在整个乐章中,使得音乐惊人匀整地把灵活性与宏伟性融合在一起。

总的来说,这里是抒情的对大自然感受的奇美形象。在这儿一切都在摆动、委转变化、流动,但同时又似乎是不变的。这种始终不渝和坚定平稳特别令人神往。

第一主题(开始两个 10 小节段落)中平静的先下行、后上行的线条,及和声性的复调创造了整个 Allegro 平稳、流动的音乐形象。二度“向下爬”的旋律,有一点儿弧形的线条,音阶型进行到处都有,它们极有助于主题的流畅。

引人注意的是，贝多芬在这匀整的步伐上逐渐引进迷人的大自然音响。在第 27—28 和第 35 小节中响起了琶音。在田园旋律(第 40—48 小节)之后,不肯停息的八分音符的装饰缠绕在长音符上，一直到新的主题开始前运动才安静下来（第 61—62 小节右手中长音E)。

这个新的主题(从第 63 小节起)不一般地、如画地发展形象,不稳定的调性，经常在#f小调——A 大调调性变换中摇摆(一瞬间涉及到 #C 大调和D大调)。从第 77 小节开始，节奏上产

生两个声部八分音符颤音的背景，和声上的摇摆与此相符，逐渐发展、扩大，有时加强，有时减弱，森林的沙沙声，两次被四串响亮的跑动音阶所打断——这就象小河急奔的水流，而结束部中（从第 135 小节起）一切重又安静下来，只是从远方传来微弱的号角声。

展开部几乎全部用主部的素材构成，带上了新的色彩，在第一段中小调带有一点儿戏剧性色彩（也表现在高音与低音的对话中）。但戏剧性立即被融化在美妙的画面中。从远处而来的，由“号角铃声”伴随的马车队迅速接近了，发出轰鸣声。接而又消失了，一切安静了（从第 209—256 小节）。这个片断的素材取自于主部的短小的歌唱片断（由一个两分音符，两个八分音符组成）。贝多芬以不断的反复和模进，得到强大的力度。不得不指出，虽然这儿有“打猎”的音调，但这与十八世纪“打猎”音乐的形象截然不同，不是华丽的车队和打猎情景，而是抒情、诗意般的森林吸引着贝多芬。

以上所分析的段落在和声方面也是非常出色的。它在引向再现部时（引向D大调），用了 b 小调属持续低音！又是颤动的和声交替，变换的调性（b—D）。b 小调的属音在低声部和弦的延长上消失，为D大调作准备。接着，在再现部前，新鲜的和声色彩变化使人陶醉，（B 大调，b 小调，D大调的轮换）。

再现部重复呈示部所有的形象。在尾声，出现了贝多芬作品中常见的第二次再现（片断的）。结束具有诗意般的效果，投入大自然怀抱中的，富有表情的画面，在我们眼前逐渐展开。现在它远离了，暗淡了，消失了。
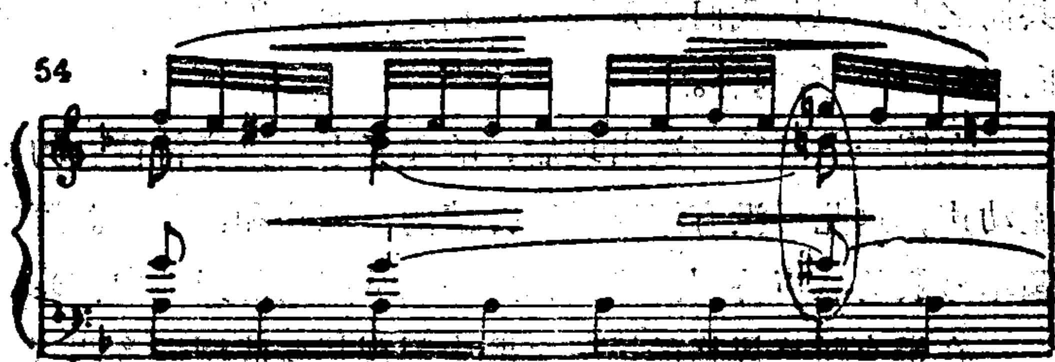
第二乐章（Andante　d 小调）安·鲁宾斯坦发现其中有“快活和滑稽”。其实，这个乐章的小调是很有朝气的，而大调充满了自由自在的幽默。

支声复调的织体中，有些东西使人联想起奏鸣曲 Op.26 第一乐章的最后一首变奏。而且与这些变奏的类同（虽然存在着差别）也不是随意产生的。无论那儿和这儿，都显著感觉到与民间即兴音乐、民间乐器的直接交往而产生的生动的喜悦。我们可以感觉到，贝多芬是如此兴奋地抓住朴实、率直的民间音调和节奏，以自己的创作想象来丰富它们，并且寻求与此相适应的明确的、自成一体的配器法，开始是巴松管的 staccato，在第 9—10 小节及以后是长笛及双簧管尖锐的三度，圆号的衬腔。在D大调部分乐队齐奏与独奏的对比，最后几小节空旷的回声，仿佛是两只长笛在低音提琴的五度音上吹奏。

三十二分音符音型的主题变奏生动地体现了民间节奏和旋律装饰的灵活性。

整个 Andante 充满了特别的辛酸，在贝多芬其他的奏鸣曲中可能还没有类同的，有趣的是，车尔尼回忆道，贝多芬本人非常器重这个乐章。在晚年，他对自己青年时期的很多作品都冷漠了，但还很有兴趣地弹奏这个乐章。

特别出色的是在 Andante 中心理上两重性的特点，主观与客观融合在一起。这种手法在肖邦的玛祖卡舞曲中特别有光彩。在 Andante 的明确步伐中，有心灵痛苦的回声的反应，例如在再现部中尖锐的不协和和弦中：



在尾声中突然出现紧张的期待、疑问(延长号)的音调。在这之后是短小的、不安的冲动。最后是沉思的忧愁。

第三乐章(Scherzo Allegro vivace D大调)中崭新的号角音响，已经摆脱了第二乐章的两重性，这里完全、毫无拘束地与自然的民间音乐相结合。在第二乐章曾闪现过的心灵痛苦的回声，在这儿消失了。替代它的是，准备全心全意地高兴、娱乐。贝多芬谐谑曲典型的特点是：强烈的变换力度色彩和音区，富有表情的休止符和重音。在这儿，这些特点都与完全纯朴的感情相结合，第57—60小节的一串果断的和弦极其辉煌，三声中部具有和声变奏的典型例子。十九世纪人们把民间动机、歌谣或音调加以装饰时，广泛采用这种手法(肖邦、比才、格里格等)。

第四乐章(Rondo Allegro ma non troppo D大调)又是描绘大自然的形象，但这儿已经没有第一乐章神秘的森林的形象。第四乐章回旋曲清新、明朗的音响极其自然地使人联想起宽广的田地和草原，而且第四乐章的主题本身特别显明地表现出田园风味。第一主题好象牧歌，用长笛的音区，第二主题(第28小节起)近似号角的音调。

开始时一直是持续音，主题下行的旋律，三拍子的节拍，四分音符与八分音符的节奏组合的作用(相同于第一乐章的两分音符与四分音符)。所有这一切都说明第一乐章与终曲有许多共同之点。但是我们清楚地感觉到终曲的音乐则是另一种倾向，另一种形象内容。

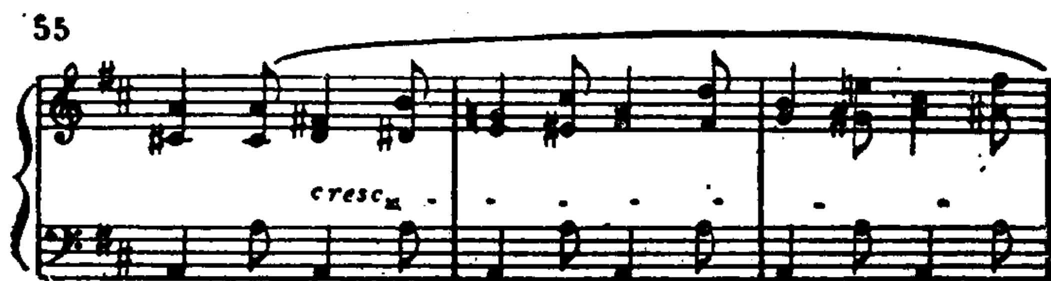
在第一主题第一次出现后，响起了十六分音符琶音的潺潺流动声，这儿已没有第一乐章抒情的淙淙声和沙沙声。第二主题军号般的歌声特别清脆，明亮，好象从广阔的天地中传来。

在带有赋格风格的第三主题中闪现某些戏剧性音调(尤其

从第 91 小节起)。但这只是一刹那，是最后的回忆。分解八度在D大调属和弦激烈地铺开，弯弯曲曲的、梯形般的音阶跑动至延长号(第 113 小节)。这儿又回到了严格的客观因素的统治，然后是第一主题的第二次再现。

值得注意的是，在这个回旋曲中采用变奏手法是极少的(比较一下第一主题再现的开端与它的第一次出现)。当我们把这个回旋曲与贝多芬早期奏鸣曲的回旋曲相比时，这一点特别令人注目。非常清楚的是，贝多芬在寻求更完整、更朴素、更严格的风格。没有“点缀”，没有毫无意义的装饰。

尾声前的一段对于理解终曲形象内容是非常重要的。这儿(从第 169 小节起)是贝多芬一种典型的力度增长手法。它以清晰的节奏和不断增长的音调相结合而构成。开始是整个回旋曲的持续的背景，在它之上，右手断断续续的，好象要预示什么的三度和二度。然后是渐强，这儿第二主题的音调改变为第一次真正有气魄的号角齐鸣。



引向属和弦琶音的冲动，期待的延长号，急速的尾声中有第一主题的变奏，贯穿着十六分音符华彩的跑动。

就这样，牧歌的和打猎的形象在奏鸣曲 Op.28 的终曲中紧密相联，互相渗透，而且还有第三种因素：机械性的运动把它们结合在一起。

如果说在第一乐章中主要是抒情地观察大自然，第二乐章接触到民间与乡间生活。但仍伴随着个人的不安感情的表达，

那末在第三乐章中客观因素得到了胜利，而第四乐章作了形象的总结，表达了快乐的情景、运动、对大自然和民间的总的感受的喜悦。

奏鸣曲 Op.28 与《月光》相并列并不是偶然的，无论在《月光》，或在这儿都体现了乐章间出色的统一，虽然它们的标题性是完全不同的，在很多方面甚至是相对立的。这两首奏鸣曲——完全相反的性格，但它们合在一起正好说明了贝多芬复杂和广阔的创作天性。

论析三首钢琴奏鸣曲

（作品第三十一号）

这三首奏鸣曲中，前两首出版于1803年，第三首出版于1804年，它们都没有题献。

据车尔尼回忆，1802年贝多芬曾对自己的好友克鲁普赫尔兹说过："我不满意我过去的作品。从现在起，我想开始新的里程。"车尔尼指出，在这之后很快出现了奏鸣曲Op.31，它部分实现了贝多芬新的愿望。

罗曼·罗兰用以下的话来形容贝多芬的新的愿望和它的实现：

"从1802年'新的里程'(道路的转变)开始，在他大型作品的结构展开上（钢琴技艺上）出现新的幅度。写法上的精细(Op.31,No.2第一乐章除外)，更倾向于采用较暗的色彩，柔和的线条，而不是通常贝多芬大型作品风格所特有的——明确的轮廓和光与影强烈的对比，这些使我大为震惊。似乎（我倾向于这样的看法），贝多芬开始把拿破仑式宏伟的言语与简练的句子压缩在一起。这些句子就象是用木槌打成的巨块，这是用方正字母深深刻出的罗马碑铭的风格。似乎，他想伸直自己巨大、死板的四肢，想解放自己的本性，他做到了这一点……不仅是贝多芬，而是整个音乐都获得了新的表现力的自由，毫不拘束，关节灵活……。"

但是，看来，问题不仅在于对新风格的探索，而是在于生动

地感觉到事物变化的次序。1802年4月8日（正是创作奏鸣曲Op.31,No.1的时候），贝多芬在给霍夫曼依斯泰尔的信中，坚决拒绝再写类似奏鸣曲Op.22那样的奏鸣曲，按贝多芬的话来说，那种奏鸣曲在"革命大动荡"的时代是合适的。而现在，当"一切重又试图走进陈旧的常规，当波拿巴特与罗马教廷签订了条约时，写那种奏鸣曲？可能还要写三声部的《圣母玛丽亚弥撒曲》、《晚祷》等等。那么，那时我将手中握笔，用几镑重的大音符来写《信经》。但是，我的上帝，在这即将到来的新的基督时代来写那种奏鸣曲——啊哟，这使我感到不自由，这是写不出来的。"

贝多芬的话是很能说明问题的。其中包含着现实地意识到变化了的环境和对剧烈转向反动的拿破仑的讽刺。很清楚，贝多芬并未放弃自己先进的观点。但他也不倾向于唐·吉诃德式的被生活所破坏的幻想的行动，贝多芬准备暂时走迂回的道路。当然，这也是为了发展、丰富自己的创作个性。

第十六首钢琴奏鸣曲

（G大调　作品第三十一号之一）

在现存的文献中对于这首奏鸣曲的看法是各异的，某些研究家认为它极少独创性。

安·鲁宾斯坦的否定评价特别有趣。按照他的意见："大概，这是贝多芬奏鸣曲中最差的一首，其中有他的个性，但是没有他的飞翔。第二动机（副部）是人性的，但不是神化的。我们已习惯了贝多芬音乐的神化，第一主题和结束的叙述（大调与小调的交替）终究描绘了他的个性。Adagio grazioso ——正象芭蕾舞式，颤音仿佛塑造了踮着脚尖旋转的芭蕾舞女演员的形象。这

首 Adagio，是迎合时髦的牺牲品，与贝多芬是不相称的。回旋曲较好，其中有动听之处。”

鲁宾斯坦的意见，作为一些音乐家趣味的反应，是有特点的。这些音乐家较片面地喜欢热情奋发、崇高的贝多芬。但还有另外一种贝多芬，这一种的特点在过去已有显露，在奏鸣曲 Op.31，No.1 中更为鲜明。这个贝多芬，极其仔细地对待日常生活中的音调，善于抓住流行的歌曲、舞曲、歌剧咏叹调中的句子，醉心于日常生活场面中的幽默。

如今，奏鸣曲 Op.31，No.1 的这些方面得到了更正确、公道的评论。

罗曼·罗兰写道，这首奏鸣曲“以强调‘戏剧的’特点而与众不同，我有经验可以这样说——这是有意识地模仿意大利戏剧：在第一乐章中有幽默、玩笑、很快的对话，调皮的风格，音乐喜剧中某一场面的戏谑的恼火。关于 Adagio，任何人都能正确地理解它的‘罗西尼式’的作用：这是小夜曲，由吉他伴奏。虽然，不言而喻，在这小夜曲中人们不由自主地感觉到小熊的沉重、有力的爪子。它的某些反光已经预示了《理发师》中光辉灿烂的小夜曲。”

奏鸣曲 Op.31，No.1 的“意大利化”是毫无疑义的，但也不应过分重视这点。它们不是模仿式的，而只是罗曼·罗兰所说的那种“关节灵活”的写作手段。贝多芬生活于德意志民族的形成时期，他越来越明确地、一贯地致力于民族音乐艺术的形成。这种倾向在奏鸣曲 Op.31，No.1 中很明显。

阿萨菲耶夫对这首奏鸣曲的评论是公正的，他强调它独特、新颖的特点：“明朗、热情的作品，丰满、鲜艳的音响，丰富、明确的画面，显著、容易记住和刻入脑海的节奏和动机，愉快、兴奋的音调，有时转变为欢快和热情的追求。第二乐章——慢速进行，

主要是宽阔的、被装饰音富丽堂皇地修饰的旋律线……。第三乐章——回旋曲，有田园式的基本主题。我们喜悦地听到婉转美妙的、变动和欢快的轮舞进行时，柔和、平稳的线条错综交织。”

第一乐章 （Allegro vivace G大调） 车尔尼跟贝多芬本人学会这首奏鸣曲，根据他的权威性证明，这个乐章应该弹得“精力充沛，别出心裁，俏皮灵敏”。事实上，第一乐章的音乐富有贝多芬“脾气”的很有特色的特征，令人注意的切分音，*sf*，“会说话的”休止符，力度和音区的对比，非常起作用的节奏，热情、急速地从戏谑转向严肃。

但是，在第一乐章的音乐中同样显出了新的、独特的因素。这儿主要是和平的生活，节日的光辉的形象，但没有回到早期多情献媚的回声。形成了新的、非常富有表情的音调综合。

主部由两种成份组成：十六分音符激烈的冲动和附点节奏的号声音组。这个冲动的实质，表现了充满热情的生命力。在第30—43小节狂潮般的音响中特别明显。我们不会忘记，在这个急流中闪现了宣叙调的音调：
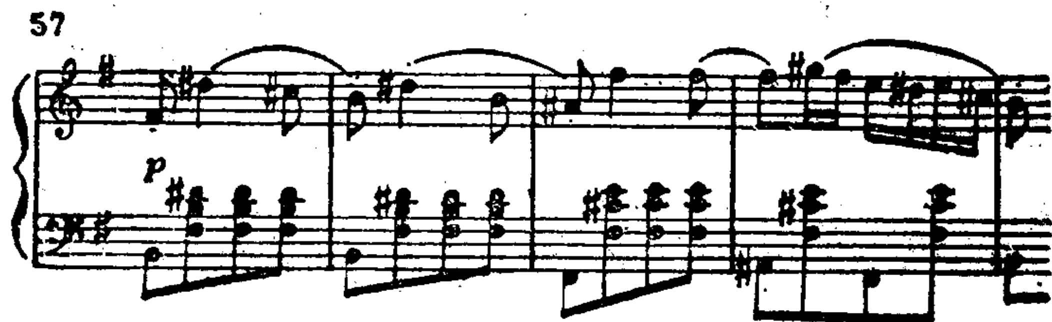


它排除了可能存在的一种想法，认为这是描写景色的。第二种成份："号声"型的附点音组。这是什么——狩猎的，还是军事的音调？问题就在这里，两者皆非。这是从以前的音调中变化生长出来的新的音调成份。其中没有过去的体裁上的孤立性。它更为自由，形象上更不受束缚。

两个因素的总和、对比、交替，创造了具有对立、相互矛盾的特性的轮廓。这儿已经不是象第五、第八奏鸣曲第一乐章开始处那样，是强与弱、充满信心和惶惶不安的对比。而是急速向前

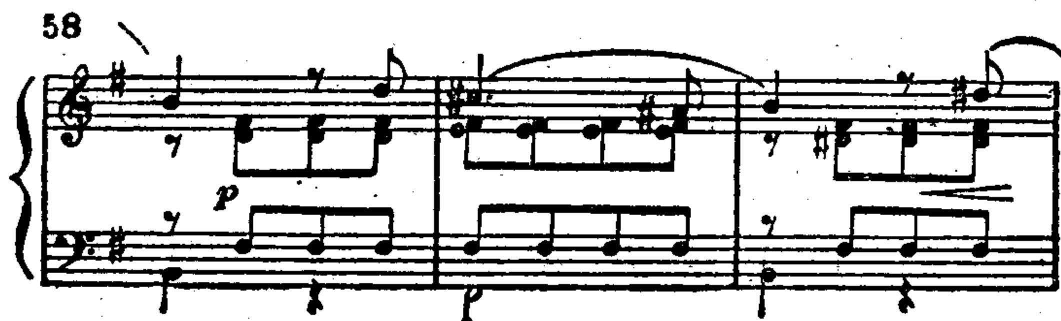
和自我控制，热情奔放和镇静沉着的对比。

副部中有新的形象，替代若断若续的句子——不间断的进行。替代强烈的对比——平稳的过渡。

但是不同的成份和色彩比主部更多，而不是更少。开始是激奋的戏谑，非常民间性和率直：



鲁宾斯坦很不赞赏这个舞曲性歌调，但是我们从中可以看到贝多芬大胆的现实主义手法，他不鄙弃日常生活的印象的纯朴。副部的美妙发展更使我们看到这一点。旋律转到低声部，转入小调，具有严肃的，甚至是令人感动的特性。富有感情的重音的坚持不懈，犹如请求般的音调，一度吸引人的注意。然后它的模进式进入在大调——小调摇摆的色彩中解决。



这儿是明显的调皮卖俏的音调。

真正恢复和发展（还是如此鲜明！）“两个原则”的斗争，是

在奏鸣曲Op.14中。如果愿意的话，当然可以把整个呈示部解释为展示一种特性的各个方面，但这样可能不够自然。

还有一点重要的是，虽然呈示部中具有心理描写的"肖像性"特点，但是所有形象的交织不是以抒情性占优势。音乐中主要是客观性，所以它很能使人联想起喜剧中概括的形象。

在展开部中没有避开往事回忆。开始时增强着的号声，突然引进了威武的特征。紧接着夹有右手贼叫音符的十六分音符的跑动，略带不安和戏剧性。但这只是插曲——回忆的回声在再现部消散。(在G大调属和弦上，最后一个不安的音符♭E)。

最后一段并不是简单地重复呈示部的各种因素，开始紧缩了主部。在这乐章，贝多芬又把紧缩了的主部移至结尾，这样就更突出了"两个原则"的斗争，似乎其中的第一种——激烈的、英勇的、热情的战胜了。但在尾声中，它有礼貌地退避，俏皮地溜掉，犹如把整个斗争变成了戏谑。

在上面已经引证的给霍夫曼依斯泰尔的信中(显然，是有关这首奏鸣曲)，贝多芬写道："夫人可以从我这儿得到一首奏鸣曲，我想在美学方面也遵照她的要求。"这位夫人是谁？这留下了一个谜。但是，看来上面所引的片言，反映了奏鸣曲Op.31，No.1形象的题材性。
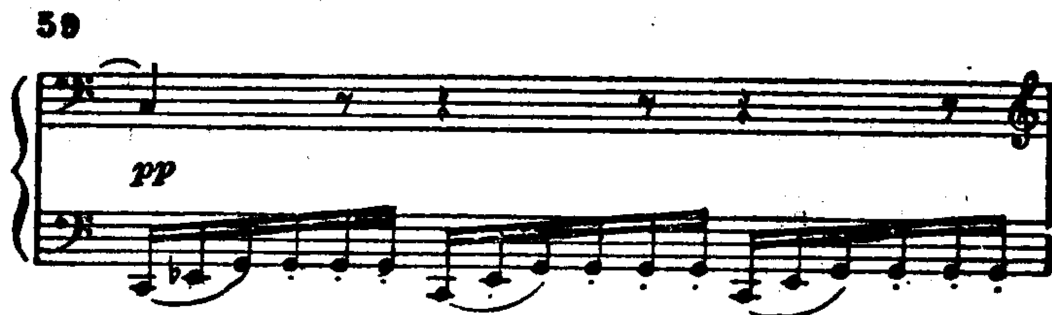
第二乐章(Adagio grazioso C大调)有小夜曲的特征，尤其是罗曼·罗兰也指出了这一点，大概不必对此怀疑了。

整个乐章是典型的回旋曲式，其中有丰富多采的变奏手法，大量的装饰音，不大的力度增长。但是贝多芬把结构相同的回旋曲式安排为奏鸣曲的终曲的时期已经过去了。在第十六奏鸣曲中，精美装饰的回旋曲式安排在中间。它只是为了对比，使得第一乐章和最后乐章的力度更为显明。并且，这首回旋曲虽然它的装饰非常复杂和曲折，但可以觉察到异常的明确，有些地方

甚至是非常清晰的节奏。

音乐有些干巴巴，避免抒情的吐露。第一主题的结构极其合理、平静。

当然，如果否定这乐章中存在着贝多芬式诗意的形象，特别是大自然令人神往的音响是不正确的。在颤动的低声部开始的一大段中：



在逐渐发展的，由音响花纹组成的，壮丽的画面中，贝多芬好象忘掉了已经选定的优雅、拘谨的框框。还要指出，整个乐章的音乐进行中，完美惊人的流动。这是由精巧地、无尽地变奏节奏、织体、装饰音而达到的（顺便指出，尾声的漫长、平稳的结束使人惊叹）。

但是上述情况并未排除这个事实，那就是自由自在的诗意，仍然被某种程式和不自然的东西所束缚。由此推想，就是这种"雅致的礼节"使鲁宾斯坦感到讨厌，妨碍他认识 Adagio grazioso 中杰出的、珍贵的特点在于它的精巧、玲珑、丰富多采的画面。

终曲（Rondo Allegretto G 大调）中，我们感觉到极其灵活的形式，善于引出越来越新的色彩成份，构成不间断的发展。

车尔尼（显然是根据贝多芬的意思）要求演奏这个乐章非常快速、急进，这样的演奏无疑会磨平回旋曲中个别的多情献媚的句子，这个乐章的音乐具有特别朴直的特点。

特别是贝多芬在这儿采用的更多的是力度性变奏，而不是装饰性的，这更有利于保持音乐的永恒运动。

回旋曲的音调比 Adagio 的音调明显地朴素、直率，其中可以感觉到《田园奏鸣曲》的经验。

正象第二乐章一样，织体和节奏的创新是令人惊叹的。尤其是因为音乐的发展是以不适宜的、短小的旋律片断为基础，对比性表现得微弱。进行实质主要是各种色彩在不间歇的急速中涌现和消失。

回旋曲的音乐仍然含有某种音调同一性，新的形式探索暂时还未找到尽美的完整性。按照我们的看法，可以有充分的理由撇开罗曼·罗兰的说法，他称奏鸣曲 Op.31，No.1 整首和奏鸣曲Op.31，No.2 的终曲为“绝妙的灵活性的练习”。

由于这样的探索，回旋曲的形象性不够明确。

宽阔的尾声含有沉思与热情冲动的对比，这里很明显的目的是，回忆第一乐章的形象，结束整首奏鸣曲。在结尾前，低声部迅速增长的八分音符，在响亮的和弦喊叫声中解决。然后几个休止符，交替低音八度、右手和弦。象第一乐章结尾那样有礼貌地、调皮地消失。这又是贝多芬结束终曲尾声所喜爱采用的手法。这儿，这种手法带有独特的幽默色彩。

再次强调一下，《第十六奏鸣曲》是过渡性质的作品。但是在其中明显地感觉到贝多芬的思维力量和技巧的增长。《第十六奏鸣曲》所有的乐章都是独具特色的，它们的组合是完整的。不仅仅在创造灵活的形式上，应该看到这首奏鸣曲的功绩。第一乐章中鲜明发展的心理描写形象与具有日常生活音调的音乐、客观特性出色地结合。第二与第三乐章中田园性与沙龙性，乡村与城市风格因素的综合，吸引人们的注意。

最后，贯穿奏鸣曲中细致的，但仍然能感觉到的讽刺，巧妙

地刻划了三十二岁贝多芬的个性。他已经没有上流社会的幻想，深深明辨上流社会的真正价值。

第十七首钢琴奏鸣曲

(d小调 作品第三十一号之二)《暴风雨》

前一首奏鸣曲中，激烈的灵活与上流社会的风度、嘲弄相结合。奏鸣曲 Op.31,No.2 与此不同， 充满了深刻的心潮起伏。在同一个作品编号中有这样的对比，是不足为奇的，这是贝多芬所典型的。

《d 小调奏鸣曲》回到了悲怆性，但已经是基于灵活而复杂的心理描写。这是创作成长所获得的硕果。

众所周知，当辛德莱尔问贝多芬有关奏鸣曲 Op.31，No.2 和 Op.57的音乐形象内容时，作曲家回答道："请读莎士比亚的《暴风雨》吧!"

研究家们为了解释作曲家这句短短的话，想方设法进行猜测。我认为，罗曼·罗兰的见解更为确切，他指出："成熟时期的贝多芬艺术独具一格地表达了《暴风雨》中的对立性。这是'无法遏止的急流，粗犷的力量'和'高瞻远瞩思想的统治'之间的对立。"

按照罗曼·罗兰的看法，《d 小调奏鸣曲》是"贝多芬音乐语言直率的最出色的例子之一。这是他，就是他本人!"

罗曼·罗兰非常正确地把奏鸣曲Op.31,No.2 的形象与贝多芬一生的转折阶段，也就是内心极其紧张的阶段相联系。按照这位研究家的说法，贝多芬可能把这首奏鸣曲献给"他本人"。初稿于 1801 年冬天拟就，1802 年夏天完成。也就是说，它产生于 1801 年 11 月 16 日给魏格列尔的著名的一信和 1802年 10

月 6 日—10 日的《海利根什达特遗言》之间，它使人联想起信中自豪的表达:“爱情、悲哀、斗争、激昂地理解生活，无法抑制的精力。它闪电般地宣告遗言中悲观的英雄性、毫无希望的喊叫。”

对于朱丽叶·圭恰尔迪的热爱，相信她会同样地爱他，无法排遣的对幸福、对完满生活的渴望，致命疾病的可怕征兆不断加强(感到精神和体力的旺盛怕由此产生“再没有任何安宁”的座右铭)，愤怒地、强烈地希望克服一切障碍，“抓住命运的咽喉”——这就是给魏格列尔信中的主要思想。与此相对立的，在《海利根什达特遗言》中的冷酷厌世鲜明地反映出《第十七奏鸣曲》的强烈感情。

事实上，这首奏鸣曲是《月光》的继续和在伦理上的完成。在《月光》中，戏剧起源于聚精会神的沉思，内心颤抖的喜悦，经过对迷人的美色的观察，以强烈的不安、愤怒为结束——但在激烈的斗争中并没有结局。

奏鸣曲 Op.31, No.2 以斗争为开局，这里紧张度和激情都超过了《月光》终曲中相应的特性。与《月光》相比，音乐的进一步发展是不同的。在第二乐章中，与戏剧性相对照的是，明哲的、凝神的安静。在终曲中，虽是急速和不安，但更多的是客观的特性。这种乐章之间创造性的相互关系，在许多方面生动地向我们预示了——贝多芬整个钢琴创作的顶峰《热情》的构思。
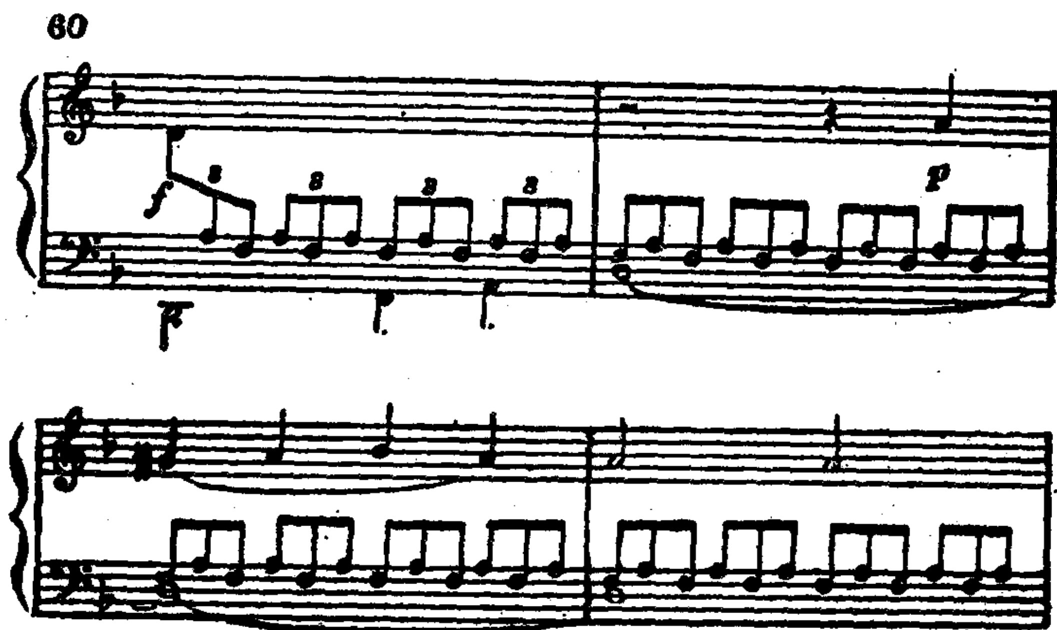
第一乐章(Largo Allegro d 小调)　兰兹公正地称它为“人们所熟知的音乐中最富有激情的乐曲之一”。

按乌辽贝舍夫的意见，这个乐章正是场景和咏叹调，具有最高尚、最宏伟、最满腔热血……的特点。如果所有当代(包括最著名的)戏剧作曲家从这个不是为舞台而写的场景中所借用的一切都收集起来，一定很有趣。

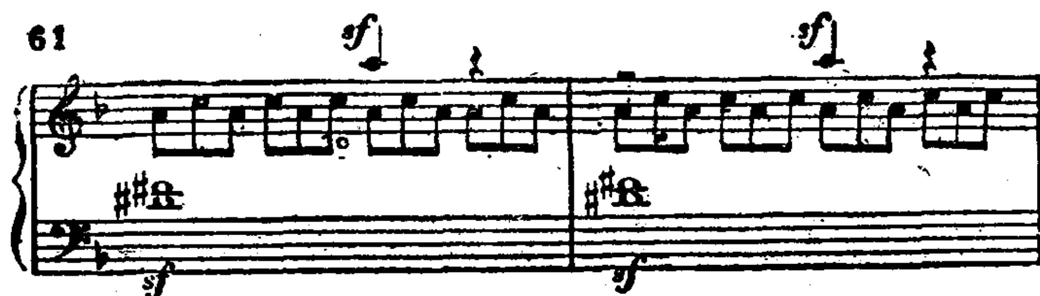
乌辽贝舍夫的这些话正确地指出了奏鸣曲第一乐章的戏剧性，但应该记住，这儿完全没有在《悲怆》中还能感觉到的“演戏性”。因为现在的贝多芬已经掌握了特别丰富的色彩和过渡的独具一格的可塑性。

开始几小节(Largo)的音响好似沉思、恳求、召唤秘藏在心中的形象。紧接着的八分音符快速音型是个在力度上不寻常的激动不安的形象。它以上行四度、五度、六度、七度、八度与下行音程的交替所造成的不安、切分和弦的节奏“催促”(这是在《月光》终曲中已选用的细节)、整个旋律弧线的宽广幅度构成。

主部的进一步发展为我们提供了形象内心矛盾的极其鲜明的范例：低声部坚定的命令（这儿揭出了开始时轻声恳求之谜），悲哀如歌的抱怨在回答：



但很快(第30小节起)抱怨变成激动的、猛烈的喊叫，第38—39小节中的因素的内心斗争特别紧张，这儿采用了可靠的戏剧性手段——减七和弦：



这个地方特别突出地预示了《热情》的风格，如此加强的音响在《悲怆》和《月光》中都未曾有过。

副部不知不觉地出现，仿佛是急速发展的结果。



回到了主部开始时的音型，但现在由于加了休止符显得更为不安（音乐似乎由于激动而变得“气喘吁吁”）。

呈示部后的发展阶段是极其真实的，激烈地滑进低声部、切分音沉重的抑制、感情的高涨、渐渐安静，整个冲动只留下回响。

罗曼·罗兰在分析奏鸣曲第一乐章时，非常正确地察觉到音乐形象的一系列心理因素。但是，很遗憾，其中有唯心主义的言语并过分夸大音乐的悲剧成份。

事实上，展现在我们眼前的是内心激动十分现实和准确的表达，就象《月光》的终曲一样，这儿没有外在的描写。音调成份经过重新理解（例如主部开始和延伸中的军号音调），已经不引起人们打猎或威武的联想。就这样，音乐形象心理深化的过程在奏鸣曲Op.31，No.2 中继续着。

展开部的开端——“恳求”号声的新面貌。现在，它变得安静、温柔，被低音声部中跑动的琶音包围着，以美妙的和声对比

的色彩嬉戏着。这些极能使人想起制服大自然的普罗斯佩罗的形象。①

正象贝多芬给魏格列尔信中写道："没有任何安宁！"在#f小调中（极其尖锐的对比——从大调至小调，从 *pp—ff*）以加倍的力量重又恢复了感情的斗争。焦急不安的八分音符的"捣锤"（第121小节起）是高潮。在这之后，在低音声部下行的全音符和弦预告着安稳的到来。为再现部作准备。这个安稳是臆想的。再现部开始时Largo的宣叙调充满了悲哀、沉思，好似询问式的音调。这仿佛是在哲理性地思索人类感情的本质和价值。不得不指出宣叙调表现手法对贝多芬以后的音乐的影响。



有舒曼的"冲动"中的音调核心的因素和李斯特《罗莱列依》中宣叙调的音调，正如罗曼·罗兰指出的，这儿包含着瓦格纳《女武神》中将采用的手法。

在两次Largo后再现部响起了不连贯的和弦声，伴随着琶音的跑动（Allegro第159小节起），我们重又陷入了由于音乐激动而"气喘吁吁"的急流中。

在《第十七奏鸣曲》第一乐章结尾处，在低声部八分音符主和弦的闷哑、阴沉的嗡嗡声，非常富有表情（斗争的形象消失了，只剩下它的回响逐趋安静）。就象以后的《热情》第一乐章一样，这儿激烈的第一乐章以寂静为结束。这是贝多芬在高度理解奏鸣曲作为一个完整的统一体的道路上，极其重要的"发现"。我们

---

① 普罗斯佩罗是莎士比亚《暴风雨》一剧中的人物。

还记得在早期优秀的激烈的第一乐章中(《悲怆》第一乐章)，结束时的宏伟的终止把这个乐章与下面"分割"，破坏了戏剧的完整性，把《悲怆》第一乐章的结尾与《第十七奏鸣曲》第一乐章的结尾作一番比较，我们特别清楚地发现第二种处理的优越性。它牺牲了一个乐章的完整性，却保留了整个曲子的统一性。我们发现在第十五、十六奏鸣曲第一乐章的结尾中，已经可以察觉到这种倾向。

就这样，奏鸣曲Op.31，No.2第一乐章发展了深深激动、精细描绘的感情斗争，刚毅与激情的戏剧性冲突的画面。在乐章结束处，我们没有感觉到《月光》奏鸣曲终曲结束时的"斗争还继续"的思想。相反，这儿斗争毫无生气地消失在极其悲哀的全音符结束的终止中，似乎响起了这样的问题：将会怎么样？

第二乐章(Adagio ♭B 大调）把我们带入另外的形象世界。在第一乐章中激情统治着，这儿——庄严的安静、幸福的沉思，那儿——所有的都陷入心灵的冲动中。这儿恢复了不受干扰地体验周围的一切，并享受其中乐趣的能力。激情的魔法、迷惑力崩溃了。人又回到了各种感情、智慧和意志的和谐之中。

罗曼·罗兰关于Adagio写下了公正的评论："贝多芬难得显露出自己是协和的大师。这意思并不是专指音乐而言。实质上，这是艺术的均衡，神秘的、精神上的泰然自若……"

安·鲁宾斯坦在《第十七奏鸣曲》Adagio中看到了"月光下的幻想"。事实上，这是一首贝多芬式的夜曲。
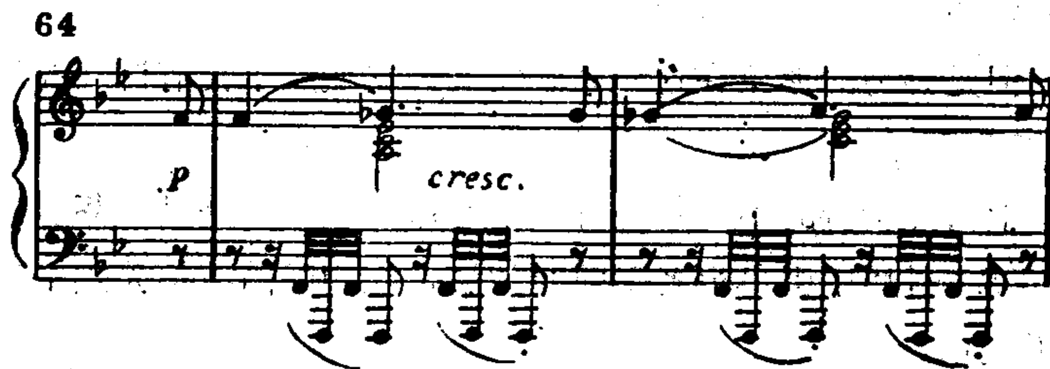
第一主题的音调——安静、流畅的言语。有时提高到鼓舞人的喜悦，但是没有一刻失去控制和尊严。第二主题(第31小节起)朴素、明亮的民间曲调创造了柔和的，但足以感觉得到的对比。

贝多芬作品中通常所有的钢琴织体的乐队性，在这儿表现

得特别鲜明：在开始的小节中，“小组”的轮流，音区的交替，在第 7—26 小节中三十二分音符三连音的“鼓声”等等。

背景的形象“变化”非常突出。我们已经说过，在第一乐章中，背景完全被激情所“吸收”，难于区分内在的和表面的。这儿内在与外在是区分开的，例如低声部三十二分音符三连音就象声音背景的细节。在这个背景上，发展着剧情。三十二分音符经过句中分解琶音的快速淙淙声也具有景色的特点。

顺便说一句，一系列旋律、和声进行是使我们领悟 Adagio 的抒情景色描绘的关键。这些进行也预示了舒伯特的抒情景色描绘（请看舒伯特的钢琴幻想曲《流浪者》及其他）。特别是，在引向第一主题再现时的进行。



结束部（结束前的第 6—5 小节）响起了亲切审慎的“劝说”。之后，音乐散开，最后以相距四个八度的两个孤零零的八分音符结束。

第三乐章（Allegretto d 小调）兰兹形容它“虽然雅致，但轻盈、细腻、热情”。乌辽贝舍夫认为这儿的形象是“对遥远的、不可能得到的热烈向往”。

这两个评论都不乏正确性。Allegretto 音乐优雅的诗意引起许多贝多芬创作研究者，对车尔尼的见证的愤怒。车尔尼证明，终曲中在不同调性上反复的第一句，是贝多芬根据疾驰的奔

马印象即兴而作的。

愤怒是徒劳的，因为这证明了这些愤怒者美学观点上的偏见。

首先，车尔尼在作此证明的同时，关于贝多芬创作的直接素材作了有价值、有特点的论述："许多贝多芬绝妙的构思出自于相同的偶然性，在他那儿每个音，每个进行都变成了音乐和节奏。"

其次，这当然不仅是机械式地采用节奏公式，要知道，对于当时革命、英勇年代的人们，奔马的形象具有很大的意义。它表达了对从未体验过的事物的追求，运动的喜悦，离别的忧愁。恰好在奏鸣曲 Op.31，No.2 的终曲中，由于"永恒的运动"，音调和跳跃的形象自然地融为一体。

但是奔马的形象在这儿完全改观，它变成了富有诗意的想象的飞翔。

十六分音符的不间断进行严格地保持着，但是贝多芬从这个"千篇一律"中引出很多不同的效果，在相同的节拍公式中充满了变化。

《第十七奏鸣曲》终曲的特征产生于节奏严格的统一。在这儿，所有的起伏主要不是采用强烈的节奏对比的手法，而是采用紧缩和扩展、音区、力度、调性的对比。这些手法极其多样，但又没有破坏"永恒运动"的原则。

终曲的调性布局很有意思，很有特点。其中广泛采用调性变化，但几乎所有这些调性都是小调（2—3 个大调只是短暂出现，立即消失）。虽然第十七奏鸣曲终曲的织体非常雅致，但小调的统治使它具有独特的严峻的色调。这样的统治，在《悲怆》终曲中还不存在，在《月光》终曲中已粗具轮廓。以后在《热情》终曲中取得完全胜利。我们所见的并非偶然现象，贝多芬故意

地让小调占统治，为了表达戏剧性、悲剧性或悲哀、紧张的心情，无论是在海顿奏鸣曲中，还是在莫扎特奏鸣曲中我们都没看到这样的统治。

但主要的是必须指出在奏鸣曲 Op.31，No.2 终曲中的客观特性(与第一乐章相比)，当然，这不仅由于对比较缓和、平稳，也由于音调的特性。

第二主题(第 43—87 小节）的整个音乐特别显明地体现了民歌音调(其中，可以察觉近似贝多芬本人的歌曲《土拨鼠》)。但在民歌性不明显的地方(例如，展开部)，始终存在着人民性的与感情上的极端格格不入的客观因素。终曲中这一重要的倾向证明了贝多芬在或多或少、有意识的尝试下，在人民的世界观的范围内，解决折磨人的感情形象的矛盾。

这个尝试没有得到完全明确的实现，在奏鸣曲的结尾也没有清楚的结论。象贝多芬作品中常有的那样，音乐消失了，在心中留下了明净的悲哀的痕迹。

罗曼·罗兰与诺列、那盖尔、弗里姆梅列争论，他指出：对于《d 小调奏鸣曲》乐章间的平衡来说，“缺少一些什么，使得它不能达到完全的内心的满足。第一乐章旋律，心理的成份过于沉闷。最后乐章，以轻盈的蛛网编织而成的织体，过于淡薄、透明。这个作品没有对抗，倾向于一面倒。毫无疑问，贝多芬也感觉到这点，在《热情》中得到了改正。”

即使我们承认罗曼·罗兰的话在很大程度上是正确的，但他还是没有表现奏鸣曲 Op.31，No.2 在构思上极其重要的美学和伦理上的胜利。摆脱了《月光》音乐发展中达到高峰的感情动荡不安，心灵的苦难(第一乐章)。肯定人民的因素，通过民间曲调与社会的悲欢相融合，难怪《第十七奏鸣曲》是列宁所喜爱的音乐作品之一。

第十八首钢琴奏鸣曲

(♭E大调　作品第三十一号之三)

这首奏鸣曲大约在1802年春夏之际开始写作，完全没有前一首的戏剧性。其中肯定了欢乐、安静、人民性的倾向，客观性的因素。♭E大调奏鸣曲形象的直接前提极可能是与贝多芬自己说的"巨大的勇气"、精神的振奋相联系。这是在著名的《遗嘱》苦难危机之前，1802年夏天，在海利根什达特作曲家所感受到的。

但是这首奏鸣曲形象所包含的意义，完全超越了这个精神振奋时期的框框。♭E大调奏鸣曲为贝多芬长期的苦难和思索作了生动的总结。

这首奏鸣曲的曲式也具有出色的特点——重又回到四个乐章。出现了贝多芬好久没有采用的小步舞曲，即使在四个乐章的情况下，也没有慢乐章，两拍子的戏谑曲，末乐章曲式的特殊奏鸣曲结构含有回旋曲因素。这一切都说明，在将要出现的伟大的作品《黎明》和《热情》之前，贝多芬在创作上积极地探索。

安·鲁宾斯坦指出：奏鸣曲 Op.31，Np.3"充满了幽默和快乐，尤其体现在终曲中，小步舞曲是新奇的。"

阿萨菲耶夫对奏鸣曲Op.31，No.3作了非常详细的评论。他写道，这首奏鸣曲"具有充满朝气的音调，和节奏上尖锐的步伐。音乐的特性是明亮的，亲热的，率直的。奏鸣曲四个乐章中的每一乐章都充满了朝气和生活的感受，甚至在第三乐章安静、审慎的小步舞曲中，虽然具有某些柔和的古板和高贵的冷淡，但仍然不乏真诚和亲切。第一乐章Allegro带有跳跃节奏，然后是灵活的、具有力度效果的戏谑曲，带有折断的线条，出乎意外的停顿
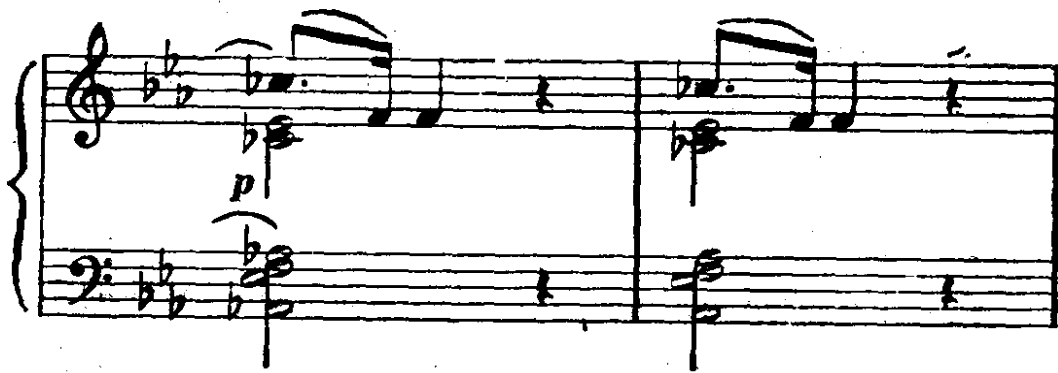
和同样突然的重音。最后，强烈的、火一般冲动的终曲，好似粗野的塔兰泰拉舞曲，充满了鲜艳的、乐观的、亲切的音乐，不知道疲劳和休息的音乐。这是透明、晶莹、纯净的山溪。”

第一乐章（Allegro ♭E大调）开始几小节的音调及和声上的与众不同，就已吸引了人们的注意。

附点节奏的下行五度的音调（第1—2小节）带有温存劝说的特点，但贝多芬没有把这五度音调放在主和弦上出现，而是在Ⅰ级上的六五和弦。（几乎是浪漫色彩的“苦恼”，第3—6小节中的半音进行更加强了这种色彩）但在延长记号之后，明亮的♭E大调的终止代替了苦恼。（就这样，只是在第八小节才出现主和弦！）然后是三连音音阶轻巧的跑动。

又是苦恼的片断，重新出现清新、明亮的♭E大调（从第17小节起），附点节奏与短小的、两个十六分音符的下行句子具有娇媚的特性。

从第25小节起出现了坚定的、充满信心的、甚至是威风凛凛的音调。从第33小节起又是苦恼，而且加强了。在这儿第二级的六五和弦的五度音降低了。



音区的对比和上行模进强调并发展了这种浪漫派所典型的和声音调，但在第44—45小节中F音的热情的击键把所有的苦恼都驱散了。副部的音乐（从第46小节起）——得意洋洋的生

活喜悦，有一点儿嘲笑的妩媚（带有"意大利"的色彩）。而结束部则是乐观情绪的肯定。

呈示部音调形象的构思是非常清楚的，心灵上巨大的不安和暴风雨消失了。重又是对生活和谐、宁静的感受。整个呈示部，好象是感情冲动的游戏，很吸引人，稍稍使人激动和迷人，但不能夺走心灵上的平衡，就象奏鸣曲Op.31，No.1第一乐章一样。这是独特的重现"两种原则"，这在奏鸣曲 Op.14中曾有体现。但是在这儿，感情色彩达到了过去从未有过的灵活，这表现在旋律音调的丰富多采，和声富有表情的替换，还有节奏的发展。

兰兹曾指出贝多芬在对待奏鸣曲 Op.31，No.3 的节奏方面具有高超的技巧。的确，呈示部节奏上的所有大的、小的、极其细微的变换都是非常自然、从容的。这同样表现在音型的更替和段落的扩大和紧缩上。

展开部中有新的感情色彩，苦恼的动机（一串上行和弦从第91 小节起）现在带有戏剧性的色彩，其中含有险恶、严峻和苛求，但转到F大调（第 101 小节）后又回到了无忧无虑。低音区两个十六分音符的断断续续的音组（第109小节及以后）带有幽默的特性，因为下行增六度（B—♭D，E—♭G）的声音好象嘶哑，然后从第122小节起出现了理智和信心。但这是为了在再现部前变换成f小调Ⅰ级六和弦上幻想性的琶音流动（第131—136小节），紧接着把它理解为转调后的♭E大调Ⅰ级六和弦。

这是十分精致的形象细节。贝多芬以和声幻想性的柔和来强调，奏鸣曲开始小节中的以及现在和再现部（第137小节起）一起回来的最初的无法抑制的诱惑力。

再现部象通常那样，一些片断紧缩了，另一些扩大了。（例如在副部中央增加了两小节单声部的十六分音符，三十二分音

的经过句，加强了回到俏皮主题的期待。）带有颤音的片断扩大了两倍（从第194—201小节），显出这些音调的古怪性格。在结束部后主部重又回来（现在是♭A大调）。苦恼的片断开始时加强了，戏剧化了（半音进行）。然后减弱，融化在响亮的、但略带形式化的结尾终止式音型中。这个"形式化"是一种新的、真实的心理描写：苦恼并没有解决，但是它被察觉到了，抛开了，我们看到的是一种"乐观的失望"，好象作曲家在说，可能这种感情是很深的，但它们与您无关！一下子就转向其他的生活感受了。

第二乐章（Scherzo Allegretto vivace ♭A大调）有趣的是，这儿是谐谑曲中不寻常的两拍节奏。我们未必能够赞同兰兹的意见，他认为这首谐谑曲是非常钢琴化的。事实上，在这首曲子中，我们一直感觉到贝多芬钢琴思维常见的"乐队性"。他喜欢采用音区对比的效果和模仿乐器的音色。保存的手稿证实了贝多芬是如何顽强、有耐心地创作出谐谑曲主题的最终方案。

如果说在过去的一些奏鸣曲中，贝多芬原则上坚决地把威武、打猎的号角音调转变成感情斗争的心理描写，使这些音调失去原来的、描写日常生活的特征。那末在《第十八首奏鸣曲》的谐谑曲中，出现了相反的倾向——这儿非常"客观"，完全超脱了自己。其实，这首谐谑曲就是节日的管乐音乐的片断。在十八世纪这种类型的音乐是很多的，但是贝多芬从英勇的革命年代的实践中吸收了气魄和光彩，用它们来丰富这些古老的形象。

整个谐谑曲好象把号角声交响化。在这方面可以把这首谐谑曲看作是《英雄交响曲》的音调练习曲（在展开部的结尾闪现过强大的戏剧性）。

谐谑曲的功能形象在奏鸣曲中起了很大的作用，谐谑曲坚决脱离了第一乐章抒情的心境，并且以后再也不重回这种心境。

第三乐章（小步舞曲 ♭E大调）是协和的，如果说在谐谑曲
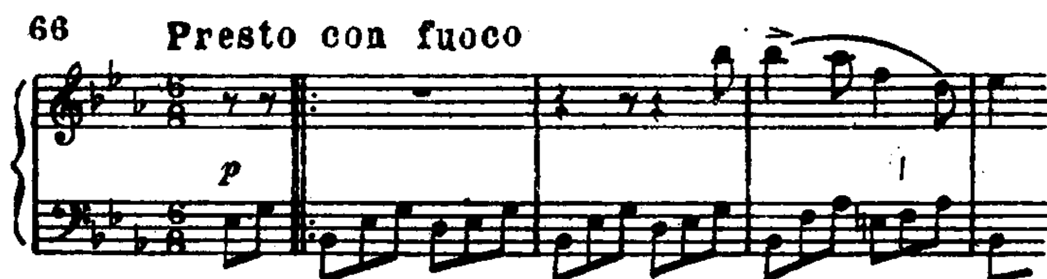
中贝多芬在光辉的英雄天地里奔驰的话，那末这儿极其显著的是，世俗性，程式化体裁。但是贝多芬强大的个性仍然表现出来，三声中部里特别鲜明(低音部的♭B与减七和弦的交替，生动地预示了《第三交响曲》第一乐章中类同的“庞大”片断)。

在诙谑曲之后，小步舞曲接着继续了“客观性”形象的发展线。就细节而言，尾声结束终止带IV级小和弦是很有特点的，这也是贝多芬已形成以后的浪漫派作曲家非常喜爱的变格手法的一个例子。

第四乐章(Presto con fuoco♭E大调)它的曲式近似奏鸣曲快板，但其中包含回旋曲的特点（奏鸣曲式的结构只是在结尾被过于鲜明、独立突出的主部破坏了)。前面我们已引证了阿萨菲耶夫的话，他认为第四乐章的音乐象“粗野的塔兰泰拉舞曲”。兰兹认为这乐章象一种玛捷帕的跳跃，但这是“快乐的玛捷帕”。那盖尔形容这乐章是“火一般地急奔”，是“大师的最伟大的创作之一”，“这里有一切：生活和运动”。我们同时代人费斯曼评论这乐章的音乐象“真正民族节日的鲜艳音乐画面”。

确实如此，奏鸣曲客观性的线条，始于诙谑曲，延续于小步舞曲，绝妙地完成于终曲中。小步舞曲与终曲的无法克制的热情相并列，变得暗淡、苍白。终曲的原则又是“永不停息的运动”，和前两首奏鸣曲的终曲一样。但是奏鸣曲Op.31，No.1终曲中克制的感情带有田园风味和沙龙色彩。奏鸣曲Op.31，No.2的终曲非常鲜明地突出曲中占优势的民间音调，但它被不安、朦胧的色彩所掩盖，创造了诗一般飞翔的形象。奏鸣曲 Op.31，No.3的终曲相反，它是极其“实在的”，有坚定的生活乐趣。

开始时，八分音符节奏的背景创造出轻声的、隐约的嘈杂声，使人生动地联想起节日的人群(在低声部琶音上，一闪一闪的导音，细致地创造了嘈杂声的音调)。



呈示部的形象是有分寸的，但已经安排了两组音调。其中之一：轻盈、优美(右手的第一句——第2—4小节，塔兰泰拉音型的飞舞——第20小节及以后，第64小节及以后)。另一组：接近于号角的音调(顽强的终止式第12—20小节，F音上的重音——第34—42小节)。另外在呈示部中占优势的是优雅的舞蹈性(按兰兹的极有争议的看法，这儿具有杂技马术场上光彩、技巧性的奔跳)。

展开部则不同，转至♭G大调，这仅仅是发展新阶段的预兆。从*ff*的高八度D音开始(在b小调琶音沸腾的背景上)，转至C大调(第96—120小节)。结束的片断是很短的，但它非常有意义，这是真正的英勇，它威武的号召抓住了人心。(特别妙的是在♭D三和弦三度音上的高潮)在这儿，令人惊异地清楚感觉到《英雄交响曲》雄伟召唤的草图，整个以F段落都是含有深意的，直至开始主题的重现。在这一段中，在和声“浑浊”(减七和弦起了特别的作用)和短小的节奏型句子后，是一大片纯和声性的对比(一片♭A大调，f小调三和弦，♭E大调属七和弦)，贝多芬在《英雄交响曲》第一乐章中，出色地、规模宏大地发展了的也正是这种戏剧性的轮换“浑浊”的和“清新”的和声色彩。

终曲音乐的继续进行只是带来了新的色彩，归根到底，这儿主要的是节日的塔兰泰拉，而不是英勇的威武。在结束前，以延长记号保持着的两个减七和弦的重击(第307—308小节和第317

—318小节），这是贝多芬喜爱的手法。它使人联想到，一切并不是风平浪静的、和谐的，但是贝多芬不屈服于强大的诱惑，以不断消失的形象来结束终曲（在这段音乐的上下联系上，这是很自然的），而是以强有力的、坚定的、响亮的终止式收尾。

这同时也是作品31号整个奏鸣曲套曲的结束。在这组奏鸣曲的第一首中主要是戏弄，有时还以世俗的假面具来掩盖。这也证明了作曲家有时也想迎合委托者的口味，也可能想超脱自己，忘怀一切。但它仍然保持着贝多芬强大的个性。在第二首奏鸣曲中，充满深刻、不幸的戏剧，在民间歌曲的纯真悲哀的形象中回荡、隐没。第三首奏鸣曲告诉我们，虽然贝多芬面对严酷的考验，但他准备以开朗、勇敢的态度来对待生活。

论析两首钢琴奏鸣曲

（作品第四十九号）

这两首奏鸣曲在1805年出版。题为"两首简易奏鸣曲"。看来，它们写成的时间还要早得多(No.1可能在1798年，而No.2甚至可能在1795年)。很可能是，这两首奏鸣曲是为学习音乐或音乐爱好者用的。贝多芬把这些奏鸣曲出版，证明了作曲家认为它们值得出版，也许经过了加工，重新校正。总之，两首奏鸣曲具有成熟的贝多芬作曲技巧的痕迹，而且包含很多迷人的细节。

应该把作品第49号两乐章的组成看作小型化的结果。是否贝多芬在编辑这些奏鸣曲时，产生了大型奏鸣曲两乐章的可能性和适宜性的念头？要知道在作品第53号几乎是两乐章，而奏鸣曲Op.54则完全是两乐章。

在第十九首钢琴奏鸣曲Op.49,No.1(g小调)中**第一乐章**是贝多芬少有的慢奏鸣曲式的范例，而**第二乐章**是回旋式。在第二十首钢琴奏鸣曲Op.49,No.2(G大调)中，**第一乐章**用奏鸣曲式写成，而**第二乐章**回旋曲式。(这首奏鸣曲突出的是，可作为小型的形式和丰富的主题成份相结合的范例。)

传统的影响当然是非常清楚的，例如在奏鸣曲g小调第一乐章副部典雅的回音中，这首奏鸣曲的回旋曲的呢喃声中和《G大调奏鸣曲》小步舞曲旧时的、谦恭的形式中都可见到这种影响。

贝多芬思维的独创不时地有所流露，g小调奏鸣中美曲妙的歌唱性就是这种独创。在这个乐章的尾声中能捕捉到奏鸣曲Op.10，No.1 Adagio 结尾中鲜明表达的富有表现力的形象思维的萌芽。《g小调奏鸣曲》终曲的尾声同样不乏预见性(回想一下奏鸣曲Op.14,No.2终曲的尾声)。

在《G大调奏鸣曲》(在第二乐章，小步舞曲)中有不少生动的、热情的、富有贝多芬式节奏的力度对比的成份。而这个奏鸣曲小步舞曲中C大调三声中部以它粗犷的率直远远超过海顿的描写生活的风俗味(更不谈莫扎特了)。

论析第二十一首钢琴奏鸣曲

（C大调　作品第五十三号）《黎明》

这是一首贝多芬献给波恩时期他的一位庇护者和朋友，一位优秀的音乐家——华尔特斯坦伯爵的奏鸣曲。于1805年出版。标题为《大型奏鸣曲》。它的最初草稿在1800年就产生了，但看来定稿是在1804年完成的。那年夏天贝多芬住在乔布林。奏鸣曲得到了广为流传的别名《黎明》，这也反映了大自然的形象在这首作品中所起的作用。

贝多芬对于大自然敏锐的注意，并不仅仅由于他既想摆脱使他激动的强烈感受，也想摆脱不断增长的对孤独的向往。贝多芬耳疾的加深使他与人们的交往越来越困难和痛苦，在孤独中作曲家找到了他所希望的休息。对大自然永远炽烈的爱情使这种休息引人入胜和富有创作成果。

在《黎明》中显露出贝多芬钢琴技艺进一步的辉煌发展。在这里托卡他原则提高到一个新的水平。令人遗憾的是，奏鸣曲Op.53的外在特征使许多研究者和演奏者看不清其中包含的崇高的诗意的形象。

罗曼·罗兰很好地说明了这种失误。他写道："这个作品是那么著名，但不够明白易懂。钢琴技法负担过重，炫技的华丽网络把它遮盖，经常妨碍人们捕捉它的内在的亲切。我们习惯于贝多芬悲剧性的面目、威风凛凛的姿态、宽阔的音型，他的富有激情的动机的暴露性特征。当贝多芬似乎无忧无虑地用他灵

活、粗壮的手指依次弹奏琴键时（就象以他短小的双脚在郊外散步一样），无法想象在音阶和经过句的轻巧雨点下唱出的幻想所具有的紧张度和在这个梦境中清醒的意志所具有的坚定性。这是C大调洁白的奏鸣曲，犹如纯净的水在流动，对大自然醉人的赞美又服从于理智。”
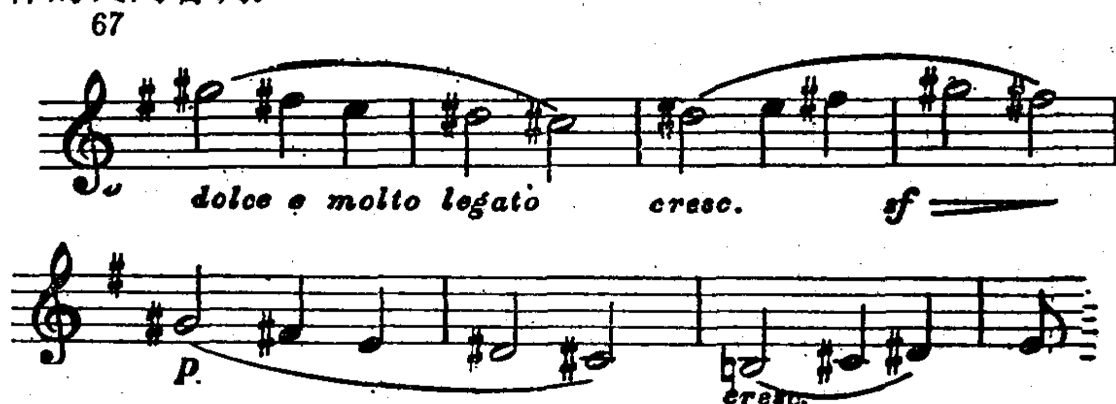
如果说奏鸣曲Op.28是《田园交响曲》第一步重大的准备的话，那末奏鸣曲Op. 53是第二步。

但是，这儿大自然的体现和奏鸣曲Op.28有原则上的不同，在静思的地方产生了行动，贝多芬体现了自然现象本身所具有的动力，这是贝多芬的现实主义手法发展的极其宝贵的结果。他力图克服陈旧的田园性和英雄性的对比，以新的、积极的方式解决大自然的美学。除此之外，在《黎明》中贝多芬与民间音乐的联系也加深了。（见下文）

第一乐章（Allegro con brio C大调）的开端是贝多芬作品中富有表现力的节奏背景的惊人范例之一。（“背景”具有独立的形象意义！）兰兹曾公正地指出，这种低音中的沙沙声吸引人的注意，促使人们期待着“最重大的事件”。贝多芬以天才的概括力表达了生活的喧哗，它很容易使人联想起早晨苏醒的音响，就在第四小节中听到了鸟鸣，立刻显现了画面：我们在大自然的怀抱中，在第9—11小节中传来鸟鸣的完整大合唱。突然静了下来，在延长号之后（第13小节）喧哗又活跃起来……但现在它清新、明快、很快周围一切都开始流动，吱吱鸣叫，淙淙作响。

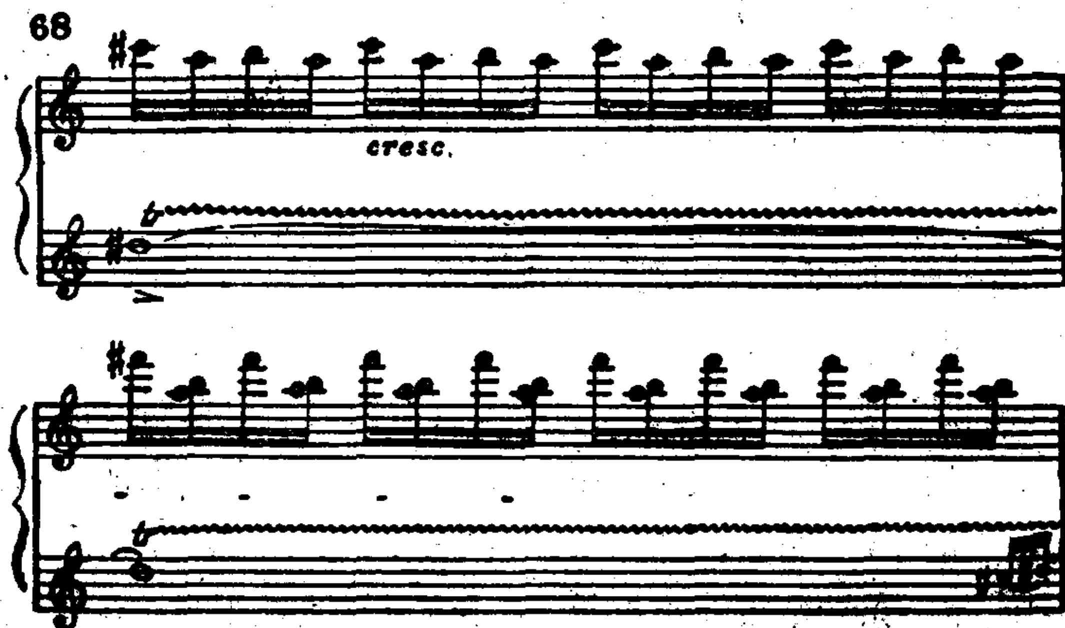
在这段音乐中，尖锐、明确的线条造型与精细的音色结合得异常优美。在主题的“版画性”的范围内，某些色彩鲜艳的斑点和发光点以丰富多采的色调鲜明地展现出来。而且它们多次在调性布局中显示。“浪漫色彩”的变化三度音（副部在E大调中出现）在贝多芬作品中变得越来越合法化。

副部(第35小节起)是充满崇高精神的景色的美妙补充。它是一首出自内心、出自被大自然魔力所征服的灵魂深处的喜悦、安宁的歌曲。与前面形成了出色的感情、形象对比。与淙淙声、沙沙声、吱吱声相对置，这儿响起了缓慢的"歌唱性和声"的和弦，就象是木管乐器或管风琴在演奏。在和弦的旋律中有着纯朴的民间音调：



但是沉思的歌曲并未持续，它被淙淙声和大自然声响的抑扬婉转所笼罩，然后在增长着的欢乐之情和喧嚣声中消失。(第50小节起)

音乐越来越鲜明，越来越紧张，直到响亮的八度喊叫，到达高音区尖锐声音的高潮点。在那个时代，这样的形象效果和织



体写法是极其大胆的：

然后是平静。突出了几个四分音符和一对八分音符的组合，好似牧歌的回响、幻想性静思的音乐（在奏鸣曲Op.28第一乐章中这种音乐占主导地位）。在这儿完全是从属的，只是以此结束生动、强烈的呈示部。

在展开部中最初的形象发展着，加深了色彩，运动加快了。几个五音音符的短音阶在急促地相互呼应，很长一段八分音符三连音的琶音以不长的浪形起伏着，这是和声色彩变化的典型因素（请看前面《第三奏鸣曲》第一乐章的分析）。在这儿这个因素起了这样的作用：在大自然五光十色、变化无常的音响中，兴高采烈的感觉消失了、麻木了。这个发展段落刚刚过去，已经开始了到再现部的直接过渡——这是贝多芬式的属音上的力度增长。这儿它服从于总的音响表现形象：好象强风在树林上空飞逝而过，引起树梢喧闹地沙沙作响。现在我们来到了再现部的开端（第 156 小节起），在模糊不清的、引人注意的轰轰声的发源地。

在再现部中贝多芬慷慨地丰富了最初的乐思，两个延长号（前面是一个打）断了主题的叙述，加强了轰轰声与寂静的对比。副部的歌唱变得更响亮、更丰满，扩大的尾声以特别的力量把大自然的欢乐召唤的尖锐性与含糊不清的轰轰声相对置（音阶型的模进段落）。

在结束前再一次出现了副部歌唱性的主题。第一次出现在C大调中，在深深的管风琴式低音中。现在它犹如“回忆”（请回想《悲怆》第一乐章引子主题的回复），但这个回忆同时使整个形象的最重要组成部分，即由于心灵与大自然和平生活的融合而产生的平静、明亮、热忱的欢乐——加深了色彩。生活战胜了一切，第一乐章结束在短小的、精力充沛的音响爆发、鸟鸣和轰

隆声中。

引子(Adagio molto F大调)只能勉强地称它为单独的乐章。

众所周知，贝多芬起初写了一个非常开展的第二乐章 Andante grazioso con moto(F大调)，以后又把它从奏鸣曲中除掉(根据朋友们的劝告，他们认为这首奏鸣曲过于扩展)，用这个"引子"来替代。

不得不同意取消Andante的意见，罗曼·罗兰说明理由道："过于冗长的幻想导致了幻想本身的情节丧失。它与整个作品相脱节……在开端的Allegro和越过一般框框的婉转变化的回旋曲这两幅大型画面之间，有充满阳光的空间，平原上云彩遮盖下的阴影和某些幻想的色彩就已足够。不要任何自言自语，唠叨自己的废话！"我沉醉在大自然中……"

就在这儿罗曼·罗兰指出了一个重要的情况：在贝多芬的钢琴奏鸣曲中具有深刻思想和诚挚的Adagio暂时消失了(直到奏鸣曲Op.106，那儿Adagio在奏鸣曲整体中重又起着重大的作用)。罗曼·罗兰写道："可以这样认为，贝多芬在他成熟的古典时期谨防自己表达伤感情绪的天然倾向，从《黎明》开始到Op.106他尽量缩减自己的Adagio的地位，而把两个Allegro，尤其是后一个，无论在长度或意义上都大大扩展。"

罗曼·罗兰的意见是非常正确的，只有一点修正。早在《黎明》之前在钢琴奏鸣曲中Adagio的作用已经降低，在前几首奏鸣曲中有些慢乐章，或是不够慢，不够聚精会神(如奏鸣曲Op.28)，或是发育不全(如奏鸣曲Op.27，No.1)，或是避免内心坦率的深度(如奏鸣曲Op.31，No.1、2)，或是根本没有(如奏鸣曲Op.31，No.3)。毫无疑问，这些都说明了贝多芬的中期力图寻求形象的积极、活跃和运动。

再回过来谈谈终曲的引子。应该指出，虽然形式上它不象

一个独立的乐章，但这个片断还是有独立的内容。超过了引子所应该起的作用。罗曼·罗兰在这儿捕捉到"在宁静的田野里，贝多芬的心灵感受"。事实上，奏鸣曲 Op.53 中的抒情因素在这儿发展得最为强烈。在附点的动机中：



有可能是鹌鹑鸣叫的节奏回响。罗曼·罗兰非常精确地指出在整个Adagio molto 中大自然的声音和人的语调紧密地交织在一起。事实上，终曲引子的实质是表现这种心灵状态的形象，那就是深沉的静思与外界印象相融合，充满了对崭新的——明快的、欢乐的情绪的期待。这种状态介于警觉不眠和安然作梦之间，绝妙地体现在引子的和谐结构（离调和转调一直温柔地干扰着安宁）和灵活多变的节奏中。和结尾前（在G音的延长记号上）一切都紧张地凝固了。

终曲（Rondo Allegretto moderato C大调）开始了。它的篇幅巨大，色彩明快和用自然音体系。虽然还保留着第一乐章托卡他性的某些特征，但织体的总的特性是不同的。其中更多声音的响亮、晶莹透明和规模宏大。就象奏鸣曲Op.28 的终曲一样（虽然这两首作品有不同之处），与第一乐章相比，好象是"到广阔的天地中去"，扩展了的前景。

"宽阔无边的平原，洒满了阳光……好象是一个夏日，这样的日子永远不会够的！……然而，作曲家没有采用对位的与和声的创作手法。根据那盖尔公正的意见，任何时候当贝多芬要表达自己充满了力量或是高度的欢乐时，他摆脱自身的任何花俏，他的音乐语言在和声上特别纯朴。尤其使人惊奇的是，他善于从民歌的粮食中引出丰富的音型、节奏和重音，给这首Rondo

的田地上带来如此的丰收!”(罗曼·罗兰)

奏鸣曲Op.53终曲的歌唱音调素材的人民性是多么鲜明,开始曾对贝多芬的旋律是否能在民间音乐中扎根而表示怀疑的罗曼·罗兰也发现了这一点。

弗利德兰特尔认为,贝多芬采用了歌曲《祖父之歌》作为回旋曲的主要动机。巴斯哈洛夫指出这个主题与一首俄罗斯歌曲近似。

但事实上,贝多芬(肖邦、格林卡也一样)几乎不利用现成的民间旋律,而是在广泛研究和多方感受民歌音调的基础上创造出自己独特的旋律。

重大的区别只是在于,肖邦和格林卡是在民族文化高度发展的条件下创作。在贝多芬时代,这种民族文化在德国还不存在。按照马克思的话,在维护民族统一利益的水平上,十九世纪四十年代德国资产阶级只是“接近于法国资产阶级1789年的水平”。德意志民族的形成是大大落在后面。所以,在贝多芬的作品中更多的是人民性,而不是民族因素本身。只是在晚期作品中,后一种成份开始变得更鲜明。然而,贝多芬作品中音乐的民族色彩当然要比莫扎特清晰得多。

把《黎明》终曲回旋曲与第一乐章相比较,我们发现,正如以上所述,存在着不同的钢琴表现手法。在开始几小节中,就达到了“三个层次”(深沉的低音,中声区十六分音符的背景,上声部的旋律)。它预示了十九世纪中叶的钢琴艺术,并使踏板的运用变成必需。这种充实的音响,包括广阔的“音响空间”,这些在贝多芬早期奏鸣曲中是没有的。然而,在《黎明》终曲中一直有其地位。毫无疑义,这也是为奏鸣曲Op.106第一乐章的织体作准备,在那儿新的钢琴艺术的原则将特别有力和始终不渝地得到宣扬。

在奏鸣曲Op.53终曲中“持续低音式”的音区的例子是很多
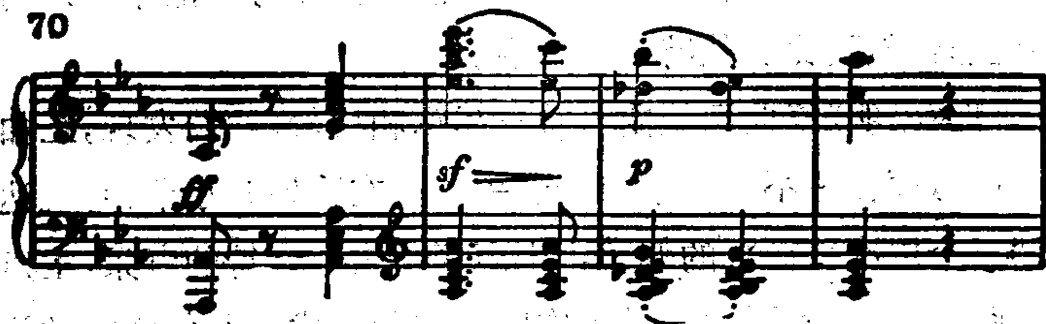
的：在第一主题第一次再现前，八度主题在低音区深沉的八度中出现，或是在最后的Prestissimo前，强大的和弦在整个键盘上撒开，举出这两个例子就足够了。

终曲中主要的表现因素是：欢乐的跑动，轮舞性，从心中流出与水的淙淙声，树叶的沙沙响和鸟的歌声相融合的歌曲时，体现了在大自然怀抱中的无限幸福，情与景达到了异常稀有的统一。

贝多芬以交响乐作曲家的天才技巧赋于主题的陈述多种变化。已经有主题的最初的三次进入，是美妙的形象发展的三个梯级，好象从远处飘来，逐渐变得越来越响亮，越来越欢乐。积聚起来的热情在第二主题中找到了出路。它朝气勃勃，用民间色彩的a小调，有舞曲般的音响。

在短小的寂静后，又洋溢出第一主题无忧无虑的曲调。
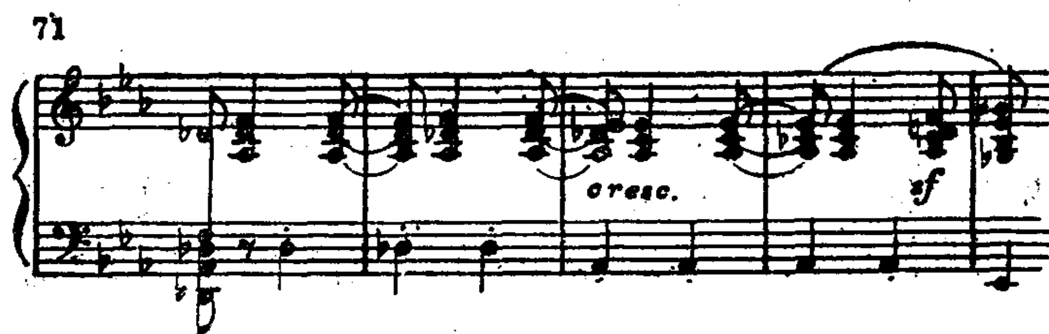
然后是新的主题，开始于c小调，然后在f小调和♭A大调中赋格式地呼应。这好象戏剧化的舞蹈，它使紧接着的喜悦的冲动的出现更为突出（采用第一主题的素材）。在这些冲动中：
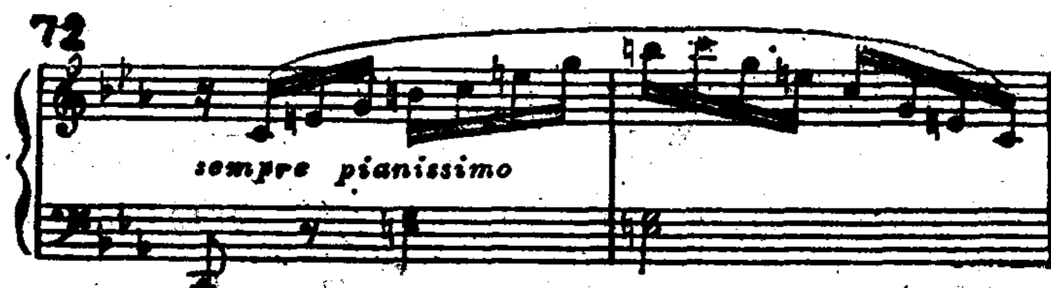


以它的宽广度和色彩鲜艳的调性转换（♭A大调，f小调，♭D大调），仿佛表达了拥抱无限的空间，与大自然结为友好兄弟的愿望。

冲动的充满生活喜悦的感染力不仅由前面一段，也由后面一段衬托出来。贝多芬在十二小节的音乐中采用了合唱的手法，

低音的推动和切分音使节奏变得活跃：



这段音乐教堂——圣歌般的特性使它含有某种忧愁、不安的回忆，但这只是一闪而过，随即消失。在右手的快速、轻巧的琶音浪潮中出现了间奏：



这是终曲中最为雅致的地方，充满精细的洞察，尖锐和清脆。大七度（C—B，♭D—C，E—♯D，F—E，♭G—F等）使这儿产生了非常精致的，一闪而过的和声。

但是被精致的声音装饰起来的这种兴高采烈很快消失了。逐渐恢复了朴素的调性和声，属音上含糊不清的轰轰声（第一乐章中也有同样的轰轰声）为正主题新的再现的进入作了准备。

接着一切都向胜利的结局推进。在主题的叙述之后，十六分音符三连音强有力转动着的急流持续了很久，发狂地发出轰响，直到象咀咒那样响亮的和弦出现，休止符把它们间隔，逐渐安静下来。

在延长号之后，最后的Prestissimo，由于喜悦而造成的气喘吁吁的急速跑动。在这儿正主题不是在歌唱，而是在跳舞，在插段性地离调到终曲的“主导动机式”调性后（♭A大调，f小调，♭D大调），八度的呼应和不一般的诗意的颤音（又加上和声色彩的渲染——C大调，c小调，♭A大调，f小调），奏鸣曲以最后一次激情的迸发为结束。结束终止故意采用天真的“莫扎特式”的三度。

《黎明》终曲不仅以自己独特的性格，而且以极其重要的历史倾向而出众。在许多方面它天才地预示了舒伯特交响音乐的某些极其重要的方面。

它是用自然音体系的广阔的“平原”，强有力的主题扩充（而不是尖锐的戏剧性发展），叙述的安宁、庄严的气质及最后一系列织体上的细节来预示的。

现在谈论的是有关安宁、庄严的舒伯特，而不是浪漫式不安和别出心裁的舒伯特。舒伯特创作《C大调交响曲》是处于西欧具有人民性的，史诗般歌唱性的交响音乐形成中的一个完整的时代，而贝多芬在《黎明》终曲中如此鲜明地预示了这种歌唱——写景风格的交响音乐。再一次表明贝多芬天才的伟大的多面性和不凡的高瞻远瞩。大胆地、原则地、深刻地首创开辟艺术的崭新之路。

论析第二十二首钢琴奏鸣曲

（F大调　作品第五十四号）

这首两乐章的奏鸣曲没有献词，大概写于1803—1804年期间，于1806年出版。它属于贝多芬的不很普及的奏鸣曲之列。兰兹发现它“只是奇异的”，流露出第三时期贝多芬创作手法的最初的痕迹。那盖尔认为，由于贝多芬正忙于《费德里奥》的创作，奏鸣曲Op.54“没有取得任何真正的成功”。罗曼·罗兰写道：“……有这样的奏鸣曲，就象奏鸣曲Op.54（F大调）。在这儿，贝多芬主要的是解决技术问题，没有特别注意音乐或表现力的思索……。”阿萨菲耶夫对于奏鸣曲Op.54也没有特别热情的言语。在评述奏鸣曲两种运动时，他写道：“第一个是小步舞曲的特性，带有庄严的、精力充沛的步伐；第二个是回旋曲特性，生动的线条在不断地、均匀地跑动：一种无穷动（“永恒的运动”）。在奏鸣曲中“看到精致奇异、随想式的、但清晰可辨的节奏和装饰音，巧妙的变奏和主要动机的变化。”

不打算为奏鸣曲Op.54彻底“恢复名誉”，但应该坚决反对这种企图，就是把它解释为只是钢琴技艺、创作手法、形式和对位法等等的练习。奏鸣曲Op.54绝对不是没有形象性，只是它的形象不够鲜明，有点儿神秘莫测。

我们认为在奏鸣曲Op.54中，好象存在着形象的预先准备，寻求新的艺术因素。贝多芬自由地埋头于想象的遨游，看来力图定下还未固定的东西。减弱了他通常的锤炼音调的工作。有
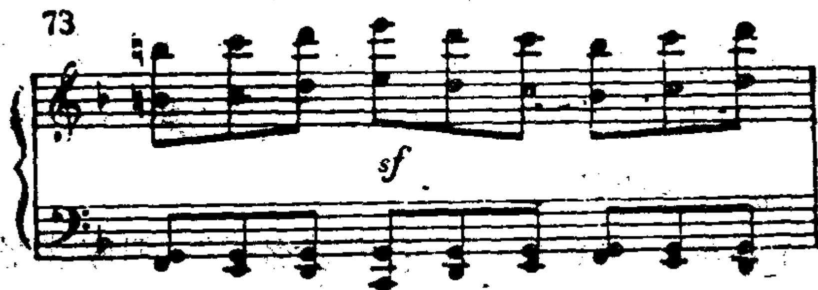
可能这首奏鸣曲是贝多芬奏鸣曲中最率直的一首，使它赋有特别的趣味。

第一乐章(In tempo d' un Menuetto F大调)有三个循环和一个尾声。结构上几乎是图解式的。这个乐章的思想是贝多芬旧的“两个原则”的新的体现。

小步舞曲开始的主题矜持而高尚。甚至故意带有某种老式的成份。确实，增三和弦的音调(第9、11、13小节等)破坏了刻板的上流社会的风度。但还是可以把它们理解为一种特别的奇异古怪。小步舞曲殷勤周到的手法(犹如一系列的鞠躬行礼)，节奏的对称、回音——所有这些充满了平衡，好象有礼貌的自以为是。

接着的一段——有威力的对比。兰兹发现这儿是“八度的森林，一个接着一个堆积起来，排除了任何旋律的因素。”

我们认为，这种“堆积”和旋律性的丧失都是预先考虑的。与小步舞曲主题不同，这儿所有的都紊乱，节奏上分不清，有些地方尖锐刺耳，有些地方的音响干巴巴、生硬。



(这是晚期贝多芬所具有典型的古怪的宽阔的距离的织体手法。)

所有这些仿佛是令人厌恶，发怒的生活的喧闹，侵入了安静的栖身之地。完成了自己的“胡作非为”，音乐逐渐沉寂，在低音区渐渐熄灭。

对于小步舞曲的主题是怎么样的反映？对于"第一个原则"是怎么样的回答？在主题中出现了某种不安。它以十六分音符的组合，以衬腔、装饰音来作些变化，但仍然保留着高尚、矜持的特性。

接着是八度新的冲击，与第一次不同的是，这次非常短，然而不是以停息作为结束。出现了响亮的、威武的对自己力量的确信。

现在，小步舞曲的主题在新的一次再现中，不安在加剧——暂时还未到达诉怨：

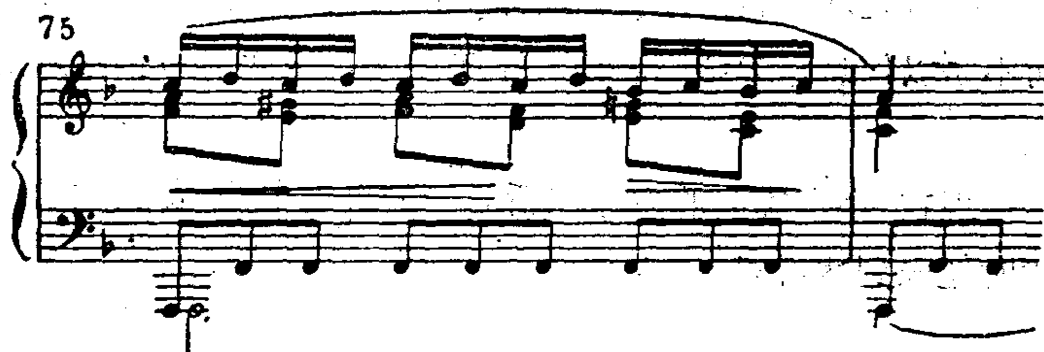
74

cresc.

但是诉怨平静了下来。在Adagio延长号之后，小步舞曲的主题(Tempo Primo)重又平和、自信地响起。同时也进行了致

观，礼貌周到的"鞠躬"消失了。出现了纯朴和歌唱性，而三连音的主持续音的节奏背景使一切蒙上了安静的感觉。
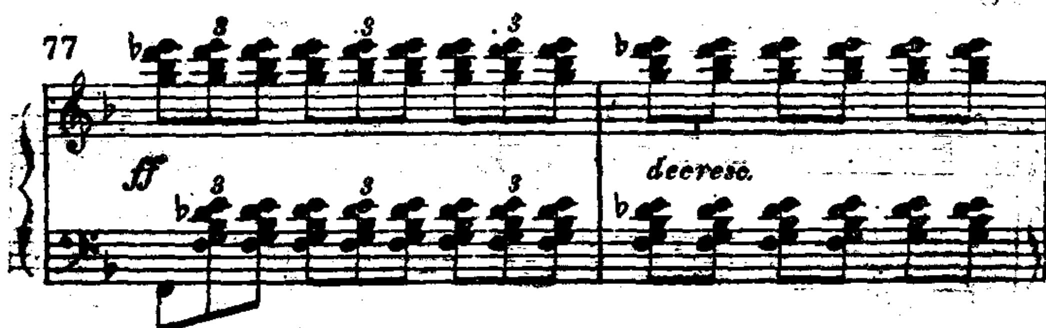
这儿有某些出色的细节，增三和弦在这儿发出新鲜、大胆的音响：



然后出现了《第五交响曲》慢乐章中未来的"柔软"的号声的萌芽：



在结束终止前，贝多芬突然发出尖锐的不协和音响：



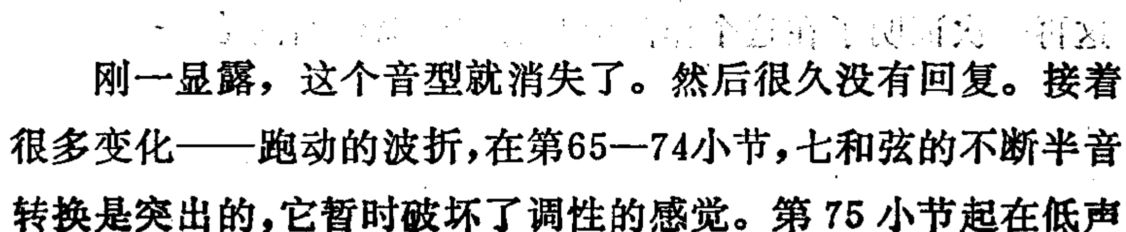
完全是令人不愉快的，惹人厌烦的印象，这是最后一次围困心灵。然后是带有结束主和弦的平静终止。旋律位置上是三音。

就这样，奏鸣曲第一乐章的形象内容是无可置疑的。它展示了两种音调公开的冲突，一种对另一种的影响和最后的"结局"。但再要进一步用文字来具体说明它的形象构思是极其困难的。也许，它的构思就是表达创作过程的本身。寻求和形成思维的稳定性正是通过许多不相干的、使认识负担重重的思想而前进的。

第二乐章(最后一乐章Allegretto F大调)的音乐性格比第一乐章更为奇异。初看，这儿与奏鸣曲Op.26的终曲有某种相似。但是，如果说那儿在"永恒运动"的背景上突出了非常清楚的主题的话，那末在这儿没有主题，听觉什么也抓不住。它一直在含糊不清的旋律、和声的轮廓中漫游。

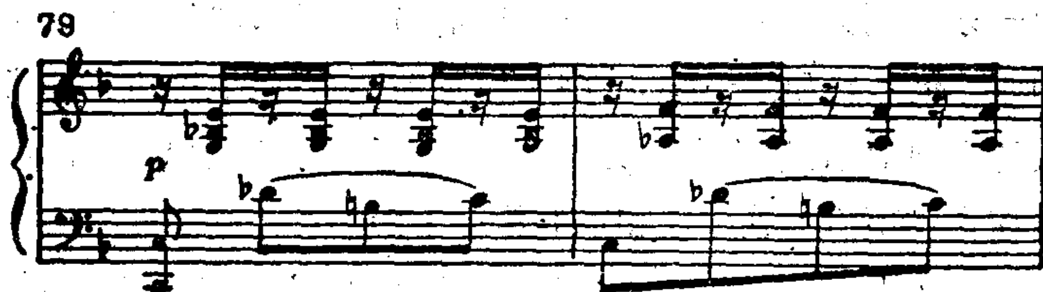
事实上，这里不断变化着的形象一掠而过。有时在其中能听到的似乎是邮号声、铃铛声，这使人想起道路的印象。但是这些"道路"的形象仍然不能具体地、完全清楚地捕捉到它们。

然后，还是可以谈谈发展的明确的线条。开始时运动长时间地停留在一个情绪平面上(虽然有各种调性色彩的变化)。在第37—44小节中(在低音区半音下行的二分音符的持续音的背景上)响着复杂化的许多阴沉的和声的变音弹奏(色彩性的变化下属音及到c小调—a小调—G大调的转调范例)。在转入G大调时(第45小节)第一次出现了八分音符切分号声的音型：



刚一显露，这个音型就消失了。然后很久没有回复。接着很多变化——跑动的波折，在第65—74小节，七和弦的不断半音转换是突出的，它暂时破坏了调性的感觉。第75小节起在低声

部持续的曲调，低声部的♭♭B——♭A故意纠缠不休，令人生厌。第89小节起音乐近似铃铛响声。然后，在C大调片断之后，转入了F大调。（第115小节起左手分解八度持续音）预示了运动的结局——欢乐和光明的。但很快是新的转折。从第130小节起（低声部二分音符Sforzati）重又是阴暗的色彩。在这之后，运动变得特别不安。接着增长之后，在具有非常的浪漫色彩的音响、内心深藏不安的乐句中渐渐安静下来：



这个悲哀的寂静只是给尾声的光辉加上一点阴影。回到了F大调。明快地、欢乐地、急速地流动，仿佛运动最终找到了自己的目的，并飞向它。跑动加快了，钢琴发出叮当、嗡嗡的响声。在结尾前重又胜利地响起了号角般的八度切分音型（请看谱例No. 78）。现在在C音上，它被抛到低声部的主和弦的五度上，"铃铛声"结束了终曲。虽然奏鸣曲具有神秘莫测，把形象"译成密码"的特点，但乐观的结论是明显的。在终曲的结局中，由于克服了思维杂乱无章的跑动，获得了统一、完整的积极处世态度，这在第一乐章中还不具备，在充满朝气和创造力的运动中找到了出路。

奏鸣曲 Op.54 的两个乐章具有独创的回旋曲性质的形式，这再一次证明了在这个作品中具有作曲家创新的追求。

论析第二十三首钢琴奏鸣曲

(f小调　作品第五十七号)《热情》

这个作品具有无与伦比的戏剧力，献给贝多芬热烈的崇拜者弗朗兹·勃伦斯维克伯爵。写于1804年，大概只是在1806年才完成，于1807年出版。

《热情》这一名称不是贝多芬所题，这是汉堡的出版商克朗兹献给这首奏鸣曲的。然而，这个称号很好地表达了作品的实质，因此经久不变地固定了下来。

创作这首奏鸣曲的主要年代(1804年)是贝多芬心境沉重的一年，在《英雄交响曲》完成之后内心的反应，对接受了皇帝称号的拿破仑的彻底失望(因而对总的热爱自由的幻想性、史诗性作品也表示失望)。不断加剧的疾病和对于音乐家来说无法忍受的耳聋，爱情上和友谊上折磨人的痛苦，经常的内心孤独——所有这些都是产生痛苦的、悲剧的作品的前提，但是以人类中先进部分的优秀、革命思想所鼓舞的贝多芬强有力的精神经受了考验。如果说《热情》开始的草稿说明悲剧因素占优势的话，那末以后，这位伟大的作曲家、伟大的人在悲剧本身之中获得了意志、激情，以无法遏止的力量取得与邪恶斗争的胜利。

早在一百年前，俄罗斯音乐家已经高度评价《热情》的伟大，兰兹把它与"火山爆发"相比。乌辽贝舍夫称它为"火山式的奏鸣曲"，"既狂热又崇高的作品"。

如果说兰兹和乌辽贝舍夫在《热情》的暴风雨面前还感觉到

某种胆怯的话，那末后几代人把这种暴风雨看作是真正自己的、亲近的艺术。

不得不回想一下屠格涅夫在他的故事《不幸者》中富有说服力的证明。讲故事者在描写苏珊娜演奏《热情》时写道："从这个奏鸣曲急速、热情的Allegro一开始的几个小节起我就感觉到那种呆怔，那种寒意，和一瞬间抓住心灵的喜悦，使人感到甜蜜的惊恐。这时美突然侵入了内心，我自始至终丝纹不动，我不想也不敢喘气。"

《热情》的音乐从第一个音符至最后一个音符是多么富有感情，充满了强烈的感受，要理解它的形象是特别困难的。作曲家极其强烈的激动感染了听众和研究者。有时甚至使研究者失去了对它进行头脑清醒的分析的要求。（是否因此鲁宾斯坦在他的有关钢琴音乐史的音乐会——讲座中以沉默来回避《热情》，仅仅是作令人鼓舞的演奏而已？）

但是在《热情》中只有感情因素占统治地位——只是一种假象。事实上，就象贝多芬通常的作品一样，感情和理智，激情和思维在这儿是统一的。在《热情》中非同一般的感情的紧张度要求前所未有的、强有力的、控制和征服它的逻辑。罗曼·罗兰是正确的，他写道：这首奏鸣曲是"火焰般的急流在花岗石的轨道上。"

也许更可能就是因为《热情》中自发力与意志间规模庞大的斗争促使贝多芬本人（我们上面已提及）在谈到有关奏鸣曲内容时说："请去读莎士比亚的《暴风雨》吧。"（奏鸣曲op.31，No.2的内容也是如此）

但如果说在奏鸣曲op.31，No. 2中斗争的尖锐性在第二乐章已经减弱的话，那末在《热情》中自始至终充满了斗争，而且在终曲中斗争的幅度更增长了。

很清楚，贝多芬要实现这个思想艺术内容巨大规模的作品的构思，并不是一下子就取得成功的。这首奏鸣曲的创作延续了数年，但贝多芬对最终的成果表示满意。根据车尔尼的回忆来判断，贝多芬认为《热情》是他的奏鸣曲中最优秀的一首。这样的评价以后是得到公认的。

有不少人力图把《热情》解释为体现贝多芬个人的感受，个人的苦难。遗憾的是，罗曼·罗兰在他充满灵感、激情的、为《热情》描绘的文学肖像中，也迁就了这种对奏鸣曲形象的狭窄的理解。他特别强调主人公不平凡的苦难，把它们与终曲中“粗野的自发力”和“强大的非人性”相对比。罗曼·罗兰忽略了《热情》中极其重要的客观的、英勇的、人民的、革命的因素。正因为这些，使悲剧音乐成为乐观的、激励的，而不是压制的意志力。

当 1804 年秋天贝多芬得知拿破仑接受了加冕，他愤怒地撕碎了题写献给拿破仑的《英雄交响曲》的一页。这意味着贝多芬思想发展的重大阶段，导致《第九交响曲》中又出现了自由和全人类皆兄弟的形象。毫无疑问，《热情》表达的贝多芬的热烈振奋是比过去对英雄性的理解更为明确，是人民的和革命的英雄性。
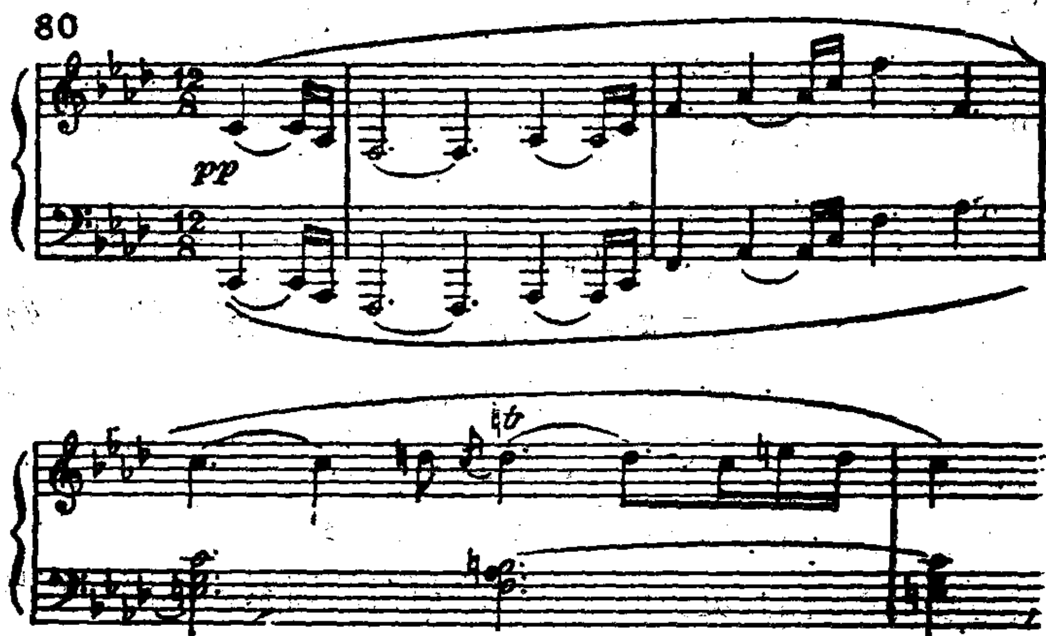
列宁在苏维埃国家建设的初期曾对这首作品给以众所周知的，极其高度的评价。这就是《热情》的内容，形象倾向的珍贵的证明。

根据高尔基的回忆，有一次，列宁在莫斯科听了贝多芬《热情》奏鸣曲的演奏后说：

“我不知道还有什么比《热情》更好，我准备每天听它，令人惊异的、超人的音乐。我任何时候可以骄傲地，也许是天真地想：看，人们可以创造什么样的奇迹啊！”

第一乐章（Allegro assai f小调）具有英雄性抒情的特点。但这个抒情容纳和融化了大范围的客观性音调。就以第一主题

为例：



两个小节同音齐奏的具有特性的“中间空”的音响。显然，这儿是警觉的期待，内心的颤动。开始部分贝多芬主要以和声型号角声进行作为基础，而第二部分主要是带颤音的不安曲调。这两种都摆脱了任何自然主义，但是与原始的生活原型保持了遥远的联系。

第一个形象已经非常宽阔，这是内心的暴风雨，被外部世界的暴风雨所充实。产生了这样的联想：大雷雨前的寂静，被雷声所打断，号召进行作战，《热情》音乐的特殊力量就在如此丰富的客观音调关系中，这力量使它高于奏鸣曲Op.31，No.2。

暴风雨的第一次冲动：三个音符组成的《命运》主导动机：



（在《第五奏鸣曲》终曲中可找到，在以后的《第五交响曲》第一乐章中更为发展），飞逝而过，在延长号上停息。

新的冲动(从第 17 小节起)已经以沉重的和弦发出轰轰声，与三连音的颤动形成尖锐的对比。所有以后的发展（直到第 35 小节副部的进入)都在八分音符三连音的节奏背景上（就这样，《命运》的三连音音型成为萦绕不去的思想)。罗曼·罗兰在这儿看到了哀求和绝望的冲动。我们认为，这儿所听到的，更确切地说是不安的喊叫，而且就这点而论，紧张的高音区特别富有表情(回忆一下奏鸣曲Op.31,No.2第一乐章中这种音调音区效果的原型)。

副部(还有连接部)在八分音符的节奏背景上出现。只是在这儿背景才具有另外的特点——平稳的摆动。

副部的开端(第 35 小节起)已经显露了它与主部在节奏、音调上极其相似。虽然这种相似在贝多芬钢琴奏鸣曲快板中是仅有的现象，但不能认为它是偶然的、不重要的。相反，展示在我们眼前的仅仅是贝多芬通常所典型的主题统一的最高表现。在奏鸣曲Op.2,No.1中我们已经看到过这种现象。这个统一并不是同一，也不是单一主题变奏的结果。副部以它温柔、有道理的，有说服力的音调与主部的乐思形成鲜明的对比。

副部开端所带来的愉快时刻很快就在悲伤的沉思中消失，新的暴风雨取代了它。在这儿《命运》的号声穿过了十六分音符盛怒的轰轰声。♭a小调寂静下来的左、右手相距五个八度的终止听上去更为悲哀。很难想象还有更富有表情的逐渐融化、逐渐熄灭的音响效果。

这是呈示部的结尾，它不再重复(违反通常的惯例)，直接转入发展部。

这个乐章还有一个突出的特点：展开部中几乎出现一套完整的主题，但是形象的意思是新的。开始，在颤音片断中(第71小节起)坚定性增长之后，在主部的动机中英勇、号声般的音调

得到了发展(第79小节起,实质上,这是瓦格纳式的"瓦尔基利之飞"的原型)。连接部(在八分音符三连音的背景上)从不安的变成明亮的、充满信心的。最后,副部失去了它平和、温柔的特性,逐级升高到高音区,响起了斗争的喜悦。接近这个高潮,从不安与忧愁的峡谷中解放出来,这是展开部前面的全部运动的实质和结果。但就在这最高点,正当眼看就要获得所期待的解决时,贝多芬中断了副部的发展。上升结束了,结局没有,主题消失了。只有减七和弦暴风雨般的经过句在长长的七小节中猛烈地、冷漠地、象自发一样地起伏。减七和弦滚到低声部时,三个八分音符和一个四分音符组成的主导动机象威风凛凛的、戏剧性的号角声一样响起。期待快速、充满阳光的结局还为时过早,严酷的现实行使着自己的权利,引向开始的形象——再现部。

但再现部并不是单纯的重复,贝多芬发现了独创的、朴素的手段来展示事物变化的状态。主部的所有叙述都在八分音符三连音的节奏背景上(在属持续音上)出现,也就是在《命运》动机的缠绵不休的思想中。然而,有一个手法突出了对欢乐和胜利的结局的可能性没有失去信心,这就是主部的第二次进入,现在不是用f小调和弦,而是用F大调和弦(第152—153小节)的敲击声来伴奏。

然而,这又仅仅是一瞬间,f小调很快又回复了。再现部在新的调性关系中重复呈示部一系列段落,结局又未找到,因为不能把f小调悲哀的、静下来的终止(第204小节)看作结局,它和呈示部结尾——♭a小调终止是同样的情况。
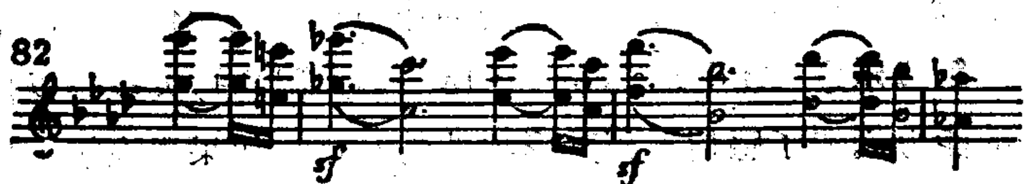
但紧接着第一乐章庞大的尾声直接开始了,它是一个独立的套曲。在上面提及的终止中运动一时静了下来,但很快重又活跃了。副部的新发展(第210—217小节)贯穿着急速增长的不安。然后主题中断(第218小节),经过句猛烈的狂嚣延续了整

整十七个小节！

把 218 小节处的这个华彩段与呈示部结尾减七和弦的华彩段作一比较的话，是很能说明问题的。在呈示部结尾那儿充满阳光的增强中断了，从下行的琶音急流中出现了威严的《命运》主题。在这儿，琶音向越来越高处冲去，好似在斗争中坚强起来的意志的冲动。在暴风雨般的滑进之后，它们停止了（第 235 小节），响起了《命运》的主题——低声的、来自远方的、好象暗淡的回响。

而且，贝多芬是真正"抓住命运的咽喉"，他使主导动机响起坚定的终止，并引向尾声的最后阶段——Piu Allegro。

又响起了副部，现在它完全改观了。上面已经谈到，罗曼·罗兰没有充分重视《热情》的深刻社会内容，但他以真正灵敏的感觉捕捉到尾声最后一段的音调实质，在这儿找到了《马赛曲》的"号声"：



事情当然不在于这样或那样的一字不差的相符，而是存在着革命歌曲的共同音调。在这儿，它完全改观了副部开始的平和的抒情性，并作出了明确的结论——幸福和生命的使命不是在远离暴风雨和苦难的休息中，而是在孜孜不倦的斗争中。

第一乐章尾声的结尾惊人的大胆、朴素和戏剧性。开始是坚定不移的和弦敲击声，然后在右手的震音中静平来。主部主题冷漠地爬过几个八度，然后在深深的低音区停息下来。当副部极其丰富地发展时（我们已见到），主题现在只作为背景。最后一小节旋律中主和弦五度音和两手之间距离三个八度的音响是

凄凉的、荒僻的、含糊的。没有结局，戏剧没有结束，仅仅是展开了，结论暂时还不明确。

《热情》第一乐章的曲式是多么高超地表达了它的内容，它是独一无二的。这儿回旋曲的特点（呈示部、展开部、再现部和尾声几乎是同样重要的）与奏鸣曲快板的特殊的戏剧性相结合。贝多芬对呈示部不作传统的重复，这样就使宽广的展开部（按照呈示部的模式构成）的篇幅比呈示部还要大（通常展开部比呈示部短二分之一，或更短）此外，尾声发展了较早期大型尾声的倾向，获得了真正庞大的规模（几乎相当于呈示部的规模）。

四个系列（呈示部、展开部、再现部和尾部）是主要的戏剧冲突形成的四个阶段。这样，在《热情》的第一乐章中，贝多芬把奏鸣曲形式的动力提到最高的紧张度。同时，尽量克服奏鸣曲快板三段体结构的程式化。

逻辑性的、前所未有的力量、简炼的手段和构思的统一使《热情》第一乐章甚至在贝多芬的创作中也是绝无仅有的。

第二乐章（Andante con moto ♭D大调）中，贝多芬以他通常的能力创造了感情上极其形象性的对比。如果说在第一乐章中全部是激情，那么在这儿一切都是安宁、幸福的静观。在开始几小节稠密的合唱音响中，在第一变奏的切分步伐中，在第二变奏均匀的轻微晃动中，在第三变奏象小河一样的响亮的三十二分音符花纹中，主题保持着奇妙的镇静。

形象的这一发展过程非同一般地令人神往，它的目的当然在于展示心灵并没有被苦难所扼杀。内心善于从美的观察中得到享受，领略怡然自得的幻想世界。但是贝多芬以极其伟大的艺术分寸感在这儿没有超越感情非常矜持的界限，在第三变奏清脆响亮的音响之后，整个乐章在主题带有某些变化的回复中结束。

世界是美好的，邪恶是暂时的——这是第二乐章深刻的哲理性结论。这种对美的领略不一般地加强了心灵和精神，促使它去克服折磨人的不安。绝望的冲动、与内心喜悦的同时，意志加强了，理智敏锐了，但现实是铁石心肠的，它不允许长久地享受静观的甜蜜。这时威武的战士向日落投了警觉的、温柔的、但有分寸的、短暂的一眼，日落宣告了战斗之夜即将来临、大自然的柔情、叙述了生活的无法抵抗的魅力和美妙。它使心灵在考验面前变得更为坚定。

在Andante结尾，困窘地、隐约地响起了减七和弦，然后它变得响亮和有号召力。
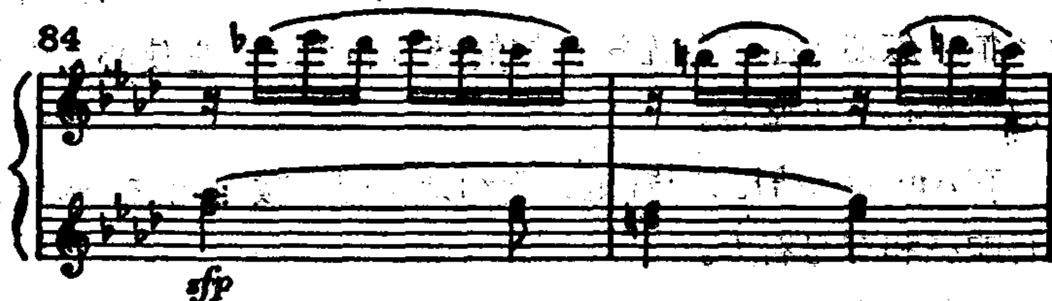
终曲(Allegro ma non troppo f小调)响起了引子般的、战斗召唤的号声。回答它的起初是胆怯的音阶跑动，然后是低音区的沸腾，流进了狂怒的、阴森的"无穷动"的因素中。

终曲与第一乐章有许多共同点：在沉闷的、萋萋作响的低音区中开始。尖锐的、富有表情的高、低音区对比，戏剧性的小调占优势(比第一乐章更连续不断)，某些手法与和声特点，曲式本身也都相似。这样明显地体现了情节的返复、情节线延续的思想(以前的奏鸣曲中没有一首有这种返复、延续)。

但是终曲的性格，总的紧张度与第一乐章的特性是不同的。在终曲中，虽然表现了痛苦不安的情绪，但还是客观的因素，运动和斗争的坚定性取得了胜利。我们认为，罗曼·罗兰是不正确的，他在《热情》的终曲中仅仅听到自然力的狂嚣和被它压制的人的喊叫。相反，终曲的第一主题就以有力的召唤，明确的终止发出非同一般的坚决的声响，包含了快速的革命进行歌曲的成份。♭b小调的主题贯穿了斗争的激烈不安：
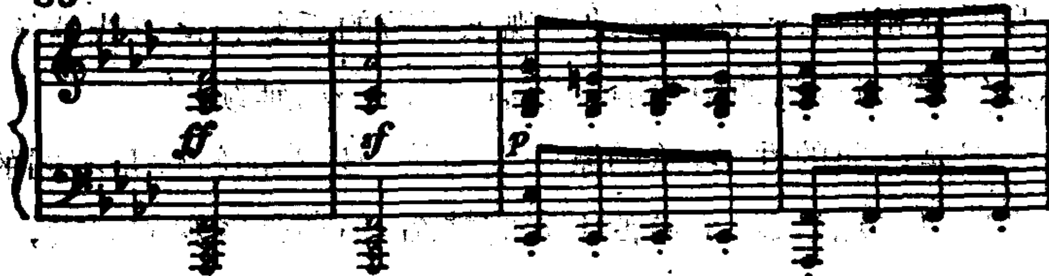


终曲发展的方向是一致的，说到喊叫和号啕的话，那末在下面一段谱例中更能感觉到：



但这仅仅是片断，被强大的急流所吞没和冲走。

最后的Presto的开端，虽然是终曲的短小的形象段落，但它是极为重要的。不知为什么，这段完全没有引起罗曼·罗兰的注意。我们所指的是英勇的进行曲：



它延续了总共32小节，但这是斗争与胜利的真正的象征。尤其表现在后一半♭A大调凯旋的音响中，英勇的进行曲仿佛圆满地结束了终曲在特性上刚毅、客观的音调，尾声猛烈的狂吼并未遮盖住迈着清晰步伐的形象。

终曲的总结论是非常严峻而英勇，就象在《月光》的结局中一样，可以说“斗争在继续着”。但是在《热情》中形象的规模扩

展了，达到了社会的幅度。终曲没有取得胜利，但它绝对地肯定了抵抗的必要性和它伟大的、大有希望的道德价值。

罗曼·罗兰没有完全领会《热情》终曲的革命思想，但他非常正确地抓住了这个音乐与大自然力量的形象、与“狂怒的汪洋”的画面之间的联系。罗曼·罗兰特别精确地从这方面描绘了终曲的结尾。他发现这儿“犹如一阵阵进攻着的浪潮猛击着山岩，但怎么也击不破，打不沉它。”

在《热情》终曲中，这种人的和大自然的形象的溶合和互相渗透是没有什么可诧异的或不自然的，象贝多芬这样的革命幻想家往常用各种力量自发起作用的形式来描绘人类为自由的斗争，这更容易使人联想起大自然强大的自发力。

由此应该特别高度评价贝多芬在《热情》中，成功地贯穿终曲的暴风雨的、顺从于自发力的革命意志威武的召唤。

甚至贝多芬这样的天才也只能创造象《热情》这样富有戏剧威力的作品一次。因此，如果对待贝多芬其他钢琴奏鸣曲也以《热情》的高标准来衡量，那是不正确的，但是在那些作品中必然会察觉到在《热情》中得到了高度、自由和巨大发展的那些特性的萌芽或反响。

论析第二十四首钢琴奏鸣曲

（$^{\#}$F大调　作品第七十八号）

这首奏鸣曲在1809年10月完成，1810年出版，与《热情》相隔了几年——这是什么样的几年！在这几年中，三首交响曲（第四、第五与第六），《科里奥兰》序曲，小提琴协奏曲，《第四钢琴协奏曲》，献给拉祖莫夫斯基的几首四重奏Op.59，三重奏Op.70等等，先后问世。

在贝多芬钢琴奏鸣曲的创作道路上，《热情》是激情高度紧张的转折点，在这之后，再也没有重现。

在贝多芬的音乐中开始出现深刻、哲理性的沉思的特点，幻想放弃激情的特点。

这些特点在奏鸣曲Op.78第一乐章中已经极为明显。这首奏鸣曲献给泰莱莎·勃伦斯维克伯爵夫人。她是一位杰出、天才的女人。罗曼·罗兰评价她为"伟大的幻想者"。贝多芬与泰莱莎相互关系的情况，至今还有许多是不清楚的，但有充分的理由可以说，他们是相互严肃的内心眷恋，爱情与友谊有机地结合在一起。泰莱莎是一位出色的音乐家，沉思的天性，同时又很热情，在贝多芬一生中所相遇的女性中，她可能比所有其他女性更深刻地理解、评价他。

贝多芬本人非常喜爱奏鸣曲Op.78，据奥托·扬的证明，有一次，作曲家曾对车尔尼说道："人们总是谈论《$^{\#}$c小调奏鸣曲》，但事实上我曾写过一首更好的，这就是$^{\#}$F大调奏鸣曲……"

然而，奏鸣曲Op.78没有得到广泛流传。有代表性的意见是，例如兰兹认为它意义不大，缺乏内容，与贝多芬的天才不相配。

现今，#F大调奏鸣曲得到较高的评价。例如阿萨菲耶夫指出"这首奏鸣曲的音乐具有亲切、温柔的特性"，他写道："主要旋律的轮廓和画面的装饰具有艺术的高尚气度和非常讲究的修饰，而且作曲家倾向于尽可能地表达得简练、清晰。"

奏鸣曲Op.78的简练不仅表现在乐章不大的篇幅上，而且反映在总的只有两个乐章上，它们表达两种不同的感情对比。

第一乐章（Adagio Cantabile Allegro ma non troppo #F大调）这是贝多芬钢琴奏鸣曲中奏鸣曲快板的速度非常矜持的少有的例子，形式具有"倒退"的特点，它使人某种程度联想起奏鸣曲Op.10，No.2的第一、三乐章，奏鸣曲Op.31，No.3中的诙谐曲（同样，使人联想起海顿的奏鸣曲式）。

相反，音乐的音调内容具有非常创新的特点。大概，这可能是泰莱萨内心世界某一方面的描绘——她的自我深思、幻想。

温柔的、从容不迫的、诚恳的语言，这就是奏鸣曲第一乐章一些主要的旋律音调的基础。它突出了"浪漫主义的"三度、五度的作用，形象优美的线条是引人注意的（贝多芬通常采用的"会讲话的休止符"和富有表情的音区对比）。

但这还不是全部，在语言的音调中加进了风琴和合唱重要的成份，使形象增添了虔诚沉思的特点。有时是形象的这个方面，有时是那个方面占首位，有时它们完全融合在一起，而有时则只是作为背景——神秘的十六分音符淙淙声和句子、和弦的短小回响（这同样出现在展开部的一个大段中和再现部的结尾中）。

明快沉思中的甜蜜的恍惚，摆脱了忧愁和不安——这是奏

鸣曲Op.78第一乐章的主要内容。难怪主题组的界限是如此流动不安，旋律轮廓是如此柔和、到处是婉转，而不是对立。即使假设可能是对某一人物的刻画，当然，怎么也不应该忘掉画家本人。他不仅在描绘，而且在表达自己的感情，自己内心的感受。

把贝多芬四个阶段抒情的特点作一比较，不是很有意义吗？在奏鸣曲Op.14，No.2第一乐章中，年轻的心乐观地看待世界，沉醉于爱情的幸福中，看不到它的苦难。在《月光》奏鸣曲中，深深感觉到巨大的忧愁和强有力的愤怒。在奏鸣曲Op.31，No.2中，指出了英勇地克服的道路，而在奏鸣曲Op.78第一乐章中，经过各种考验和不幸磨炼的感情，在寻找自由自在的世界，美妙的幻觉。以前，贝多芬召唤着丰富的生活，热情地高呼“不要任何安宁！”现在（在1808年春天的一封信中），作曲家谈到自己说：“……对于你，可怜的贝多芬，没有任何外来的幸福，只有靠你自己来创造一切，只有在想象的世界中寻找你的欢乐。”

当然，在这些关于现实生活不可信的令人痛心的沉思中，隐藏着一种危险——失去生活的神经，转向宗教。
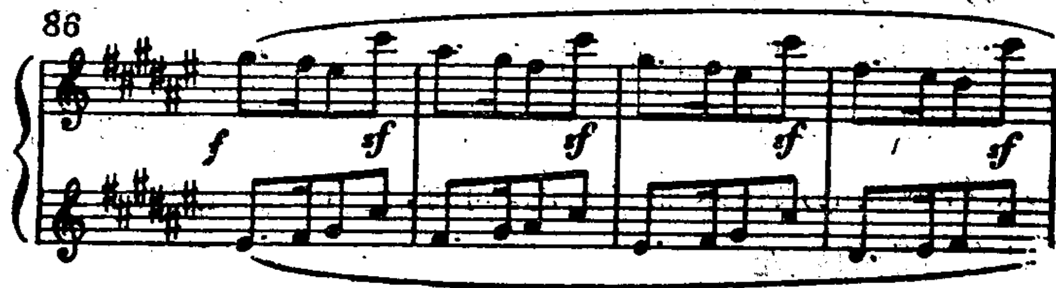
第二乐章（Allegro vivace #F大调）驱散了第一乐章的全部幻想。在我们眼前，大概又是泰莱莎精神面貌的另一方面的肖像，同时表达了贝多芬本人反对生活平稳地静观的方式。我们已经提到，罗曼·罗兰所指出的在奏鸣曲Op.78创作时期，贝多芬与泰莱莎内心追求的相同。更为正确的是，把这首奏鸣曲看作这种心灵相投的表露。

鲁宾斯坦在终曲中发现“惊人的简练和幽默”，李斯特有关这一点曾说过：“这种吝啬是非常丰富的。”

事实上，奏鸣曲Op.78的终曲是贝多芬极其卓越的灵感之一，是毫不拘束的机智和出色的戏谑的范例。

补充几句，这个乐章的音乐和它的飞来飞去的进行，女性的娇媚，漂亮的线条，是属于贝多芬所写的最为雅致的乐曲之一。如果在奏鸣曲Op.27，No.1的终曲中，贝多芬毫不客气地嘲笑上流社会的风度，犹如把一个庄稼汉带进了客厅那样。那么，这儿他真诚地被舞曲的诗意般、卖俏的魅力所吸引（我们记得，泰莱莎是一位出色的舞蹈家，是沙龙和舞会中的“女王”）。

当然，终曲不是日常生活中的舞蹈，而是诗意化了的舞蹈，它转变成具有生动、兴致勃勃的特征的形象。就在结尾前，在顽强的八分音符附点节奏的音组中：



细腻地暗示了，在描绘的特性中有意志、有信念、有毅力，但这仅仅是暗示。在两个延长号和向上飞的十六分音符五连音经过句之后，终曲自然欢快地结束。

总之，我们必须把奏鸣曲Op.78看作是贝多芬与泰莱莎精神接近的结果。贝多芬不仅在为她画肖像，而且也在表现自己。但是他深表同情地注视着对象，在表现自己方面，只是采用他认为是他们共同之处。在这儿，想从中探索整个贝多芬是徒劳的（而从《月光》、《黎明》、《热情》至后来的奏鸣曲Op.106可以探索到）。

论析第二十五首钢琴奏鸣曲

（G大调　作品第七十九号）

这首奏鸣曲在有些版本中称为小奏鸣曲，没有题献，于1810年出版。对于它产生的年代存在着争论。如果它不是写于1809年，而是早得多，那也未必能否定以后进行了认真的加工这个事实。也许我们这儿所看到的作品是，成熟时期的贝多芬在寻求创作的休息，转向古典主义的某些旧式的传统，以自己多样的思想，某种讽刺的成份来加以润色。同时，也看一看未来，这样的作品具有特别的妙处。
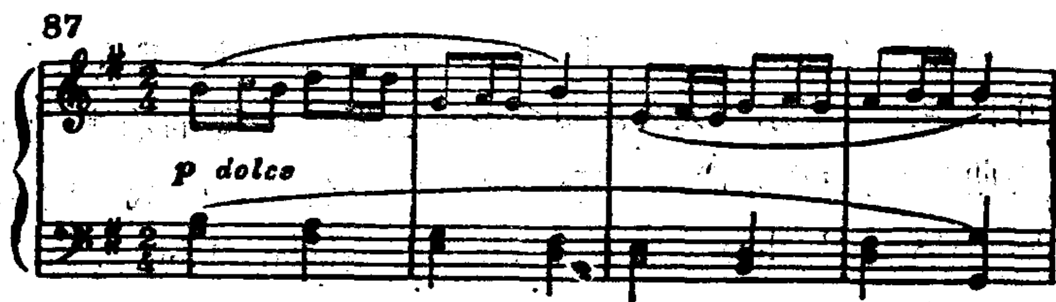
安·鲁宾斯坦指出奏鸣曲 Op.79（前一首同样）“同样简练和幽默。终曲的主题和我们这儿曾流行一时的歌曲《瓦尼克和塔尼卡》惊人地相似，只是这儿带有装饰”。

第一乐章（Presto alla tedesca G大调）中具有德意志舞蹈的旋律和节奏的因素。莫扎特曾卓越地表现过，以后在舒伯特的作品中得到如此诗意的发展。在展开部中突出了左手持续的三度跳进，这使我们想起早就在音乐中采用的布谷鸟的叫声。由此整个奏鸣曲得到《布谷鸟——奏鸣曲》的称号，但是在我们面前的绝不是大自然诗意的布谷鸟鸣。这种鸟鸣可以在《第六交响曲》的“小溪边的场景”的结尾中听到。这里仅仅是在音乐中机械地表现布谷鸟鸣，成为均匀的主——属、属——主终止的基础，这个终止很好地组织了舞蹈音型。

第二乐章（Andante g小调）。相反，在这儿感觉到均匀摆动

的安静、平稳的温柔和大自然的鸣响。在这个背景上流出诚挚的、有一点儿伤感的歌声。已经明显地看出一个纤细的从这儿通向舒伯特、舒曼、门德尔松的歌唱性的线条。十六分音符波状起伏的伴奏（从第 10 小节起）预示了用声音的背景遮盖旋律的浪漫派织体。

第三乐章（vivace G大调）又是舞蹈性、轮舞性的庆贺。终曲的主题：



这引起了安·鲁宾斯坦对俄罗斯的联想，它极富民歌性（特别引人注目的是它的变奏形式）。

终曲以它的朴实、有机地结束了这首富有民间因素的奏鸣曲。

这种民间性、民族性的倾向，当然不是偶然的。它反映了晚期贝多芬不平衡的、复杂的、经常是矛盾的，但始终不渝地增长着的民主和爱国的因素。这与在拿破仑入侵者冲突中德意志民族不断成长的过程相关。

在下一首奏鸣曲中，我们可以发现贝多芬对于民族战争的政治事件的独特的反应。作者宣布了下一首奏鸣曲的标题。

论析第二十六首钢琴奏鸣曲

（♭E大调　作品第八十一号a）《告别》

这首奏鸣曲写于1809年春—1810年初之间，献给贝多芬的作曲学生鲁道尔夫大公。贝多芬称它为“大型的有特性的奏鸣曲”。给每个乐章题了标题性名称：告别、暌离、归来。(Der Abschied, Die Abwesenheit,Das wiedersehen)。

当布列特考普夫和黑泰尔在1811年出版这首奏鸣曲时，加上了标题Sonate Carecteristique：Les adieux, L′absence et le retour。贝多芬对于把他的标题译成法文表示不满，认为这抹掉了奏鸣曲的爱国主义倾向。

由此，贝多芬想特别强调，这首奏鸣曲不是随便地献给鲁道尔夫大公的，这是与他离别和重返维也纳之事有关。所以在奏鸣曲第一乐章的手稿上留下了作者的说明：“告别。1809年5月4日维也纳。尊敬的亲王，鲁道尔夫大公出发。”而终曲的手稿上也有相似的说明：“1810年1月30日尊敬的亲王，鲁道尔夫大公归来。”

大公的离去与拿破仑入侵奥国的军事事件直接有关。拿破仑在1809年5月13日在轰炸之后，进入了维也纳。在拿破仑军队侵占维也纳之前，贝多芬的许多熟人都离开了奥地利首都（首先是贵族阶层）。1809年对于贝多芬来说是沉重的一年，这不仅由于战争的煎熬，这一年给作曲家带来很多生活的灾难、疾病、严重的物质困难。

贝多芬和所有的奥地利居民一样，经受了拿破仑入侵的重压，在他心中加深了对侵略者的仇恨。

拿破仑的军队征服了一大片国家（其中有奥国和德国），他们的反动实质越来越明显暴露。因此，在这些国家中民族觉醒增长了，号召给敌人以回击，贝多芬的世界观中也充满了增长起来的爱国主义因素。
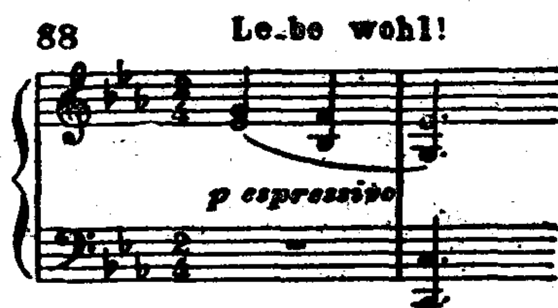
这些因素的发展是存在着矛盾的，虽然贝多芬整个构思中具有先进的、深刻的、向往自由的形象，但有时还把德国、奥国的官员形象理想化，对鲁道尔夫大公过份的好感恰好表现出贝多芬这种幻想，而且使奏鸣曲Op.81a具有两重性的特点。但是，贝多芬创作上爱国主义倾向真正的、有价值的实质当然超出了他个人幻想和政治迷惘的范围。

奏鸣曲Op.81a的"交响乐式"规模早被兰兹所承认。乌辽贝舍夫虽然不理解这首作品的大胆音调，但也承认了这一点。

安·鲁宾斯坦特别高度（有些过高！）地评价奏鸣曲Op.81a的形象性，他写道："……奏鸣曲是多么富有表情，我对这音乐是如此熟悉，可以在每个小节下面写下言语，可以指出其中所有的感觉，甚至告别时的所有姿势，眼神和拥抱。但是，从崇高到可笑之间只有一步，我们不跨越这一步……没有比最后乐章第一主题更诚挚的曲调了。它在各种声调中出现，就象真的是在相会；快速的经过句描绘了喜悦的冲动，三和弦八度断断续续的重音犹如急不可待的询问等等……"

第一乐章（《告别》Adagio；Allegro $^{\flat}$E大调）从引子开始，已经表达了告别的意思。音乐以富有特点的"号声"进行为开端（下行三度、五度、六度的顺续）。贝多芬在这个进行上题了"别了！"这个词，强调了音调的构思：号角的音响犹如道路的象征。但是这个进行从$^{\flat}$E大调开始，立即在c小调解决，使这个告别蒙上
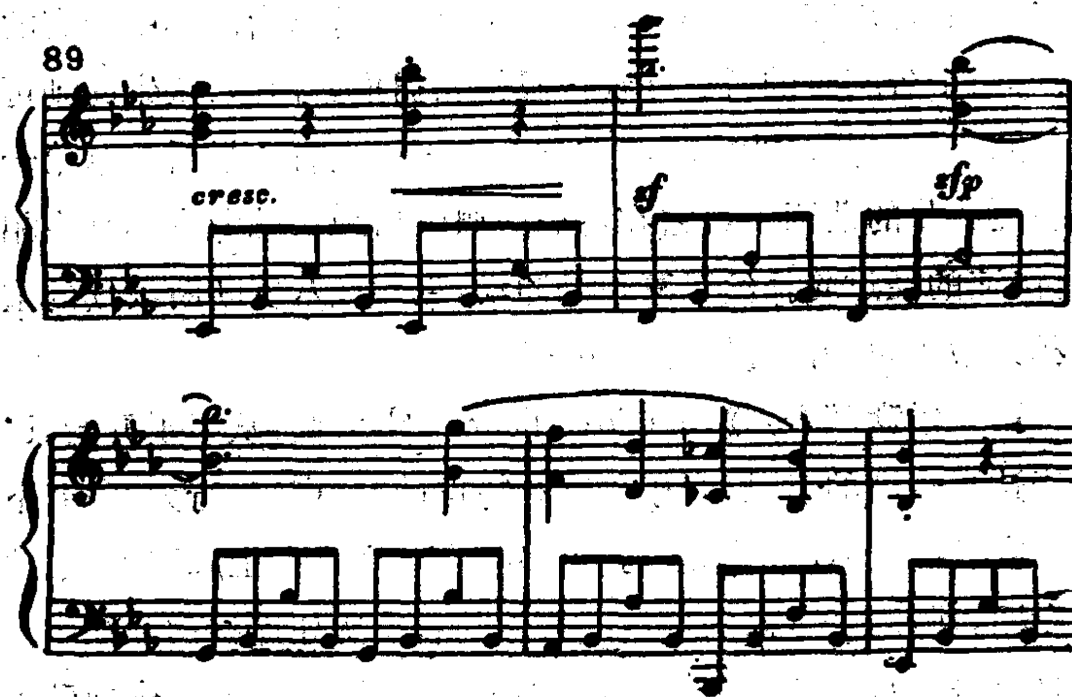
了忧伤的色彩：
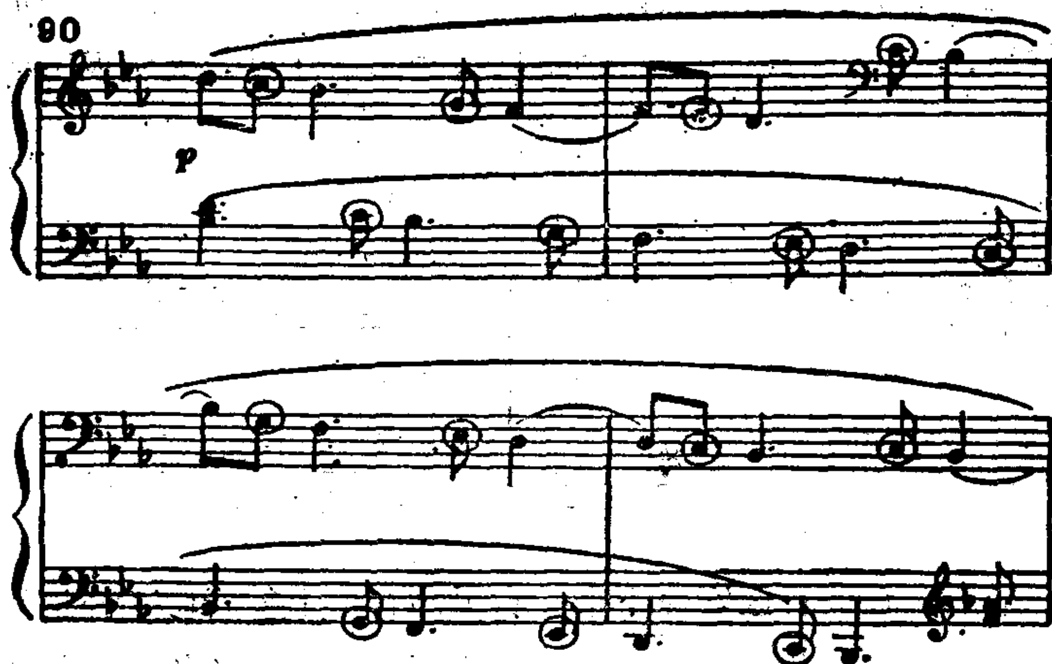


引子音乐的进一步发展也表达了这种忧伤的特性，在这儿叹息音调起了很大的作用(在最后五小节中，十六分音符上行音型特别富有表现力，它使人想起《悲怆》奏鸣曲引子中的某些因素)。此外，告别动机的第二次进入(第 7—8 小节)由于转入了$^\flat$C大调而使人迷惑不解。

但所有这些都是短暂地结束了悲哀情感的表达。

下面一段Allegro呈示部表现运动、道路的形象。这儿广阔、宽大的主题音型(钢琴音型具有创新的特点，更近似地预示了舒曼)。



节奏，犹如蹄声哒哒(第39小节起)，“铃声”叮当等等——鲜明地描绘了渴望去远方的欢乐愉快的画面。某些细节特别引人注意——例如，分解的增三和弦(第58—60小节)和接下去一段(第62小节起)：



这儿^{b}B大调主和弦的音响中发出了Ⅱ级三和弦的副格声响。
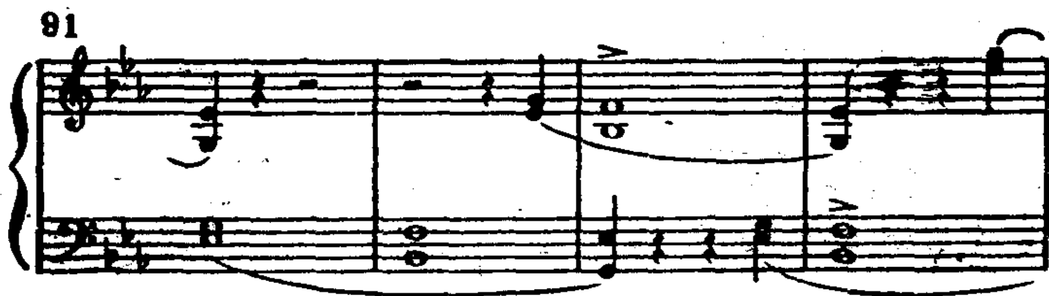
值得注意的是，在呈示部各种主题因素的交替中，没有贝多芬较早期主题组成中所特有的鲜明的、清晰的对比。这种主题界限的“模糊”、“磨平”，在较晚期的奏鸣曲中不是偶然的，这也反映了贝多芬晚期创作中明显的演变。

展开部回到了忧伤的情绪，全音符的号角音调孤独地响着，与八分音符上行音型的冲动交替着(采用了Allegro开始的两小节)。和声的半音进行激动不安，高音区哀求的音调特别富有表情。从第94小节起，音响逐渐在悲戚的c小调中停息。

但很快开始了再现部，这儿没有根本性的变化。然而，扩展的尾声非常有意思，它把“简明扼要”的特点(这是较早期奏鸣曲

的一些尾声所典型的）与特别鲜明的标题性描绘的特点相结合。

主部在尾声的叙述蒙上了严峻的小调色彩（f小调和♭e小调）。然后，欢乐愉快的♭E大调又取得了胜利。在这儿"别了！"的动机得到了广泛的发展，穿过了不同的音区，以响亮的音型加以装饰，产生了和声的对位性冲突，这些是乌liao贝舍夫所极不赞成的。



最后，在低音区安静下来。右手高音区上行音阶轻轻地发出叮咛声，最后几个响亮的和弦是逐渐离去的诗意的画面的结尾。
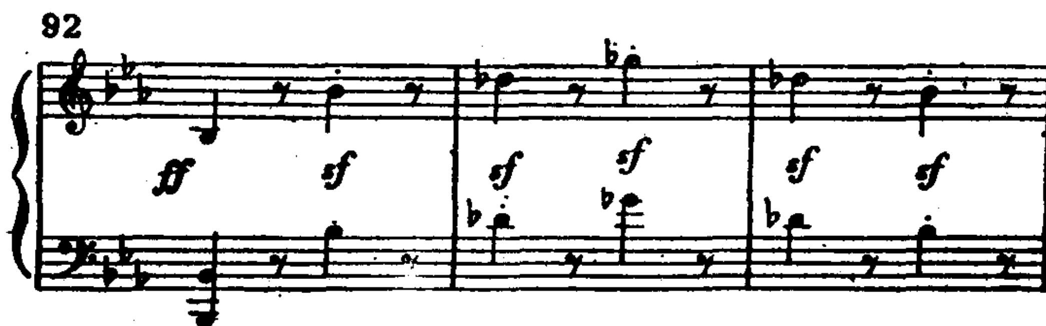
就这样，第一乐章告别忧伤的情绪服从于朝气勃勃的、欢乐愉快的道路的形象，从而表达了总的乐观的构思。

第二乐章（《暌离》Andante espressivo c小调）比奏鸣曲Op.53的中间乐章较为发展，但它们的功能是相同的。这是起连接环节的功能，不完全独立，因此直接流入终曲（也有部分与《热情》的变奏曲相同）。

这个乐章主题素材的特性近似第一乐章的引子。开始主题的音调非常富有表情。在上行叹息（第21—22小节）的和声中，突出了我们上面已提及的（请看谱例No.65及其他）由两个小三度和一个大三度组成的七和弦的作用。第二主题（第15小节起和第31小节起）极为平常。

第三乐章(《相会》Vivacissimamente ♭E大调)非常鲜明、生动地表达了欢乐的情绪。但是，我们未必能够赞同鲁宾斯坦的评论，我们所看到的更多的是欢乐的外在方面而不是内在的：急切的言语，急不可待、振奋的活动，而不是内心的感受。

由此而选择了音调的表现手法：开始属七和弦暴风雨般的轰轰声，第一主题的军号声特性，喇叭断续的响声：
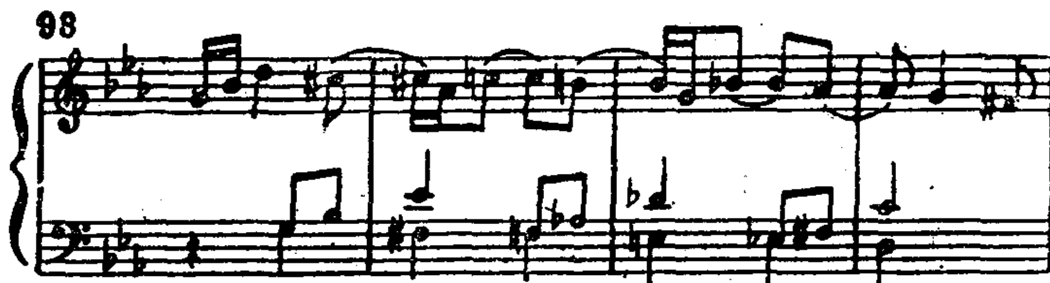


接着大大发展欢乐的"说话声"，织体和形象的许多特点预示了热情的，但有某些外在诗意的韦伯的钢琴乐曲。

展开部相对地说是不大的(这是在《热情》之后，是贝多芬奏鸣曲的一种倾向，是"非古典性的"紧缩展开部)。在再现部中，在奏鸣曲结束前的渐慢(Poco Andante)不太有说服力，因为这儿没有展示崭新的，吸引人的素材。

总而言之，虽然有一系列鲜明的因素，极其通俗易懂的标题构思，织体与和声的许多创新特点，奏鸣曲Op.81a仍然产生两重的印象。

看来，在这首奏鸣曲中，贝多芬以通常的顽强精神寻求真实的心理形象和与内容相适应的形式，但其中作曲家的摇摆是明显的。那盖尔引用了第二乐章主题的初稿，其中"哭泣的"半音进行是很有意思的：



显而易见，贝多芬认为它过于多愁善感，把它抛弃了。以比较矜持的，但有某些外在的一稿所代替。

我们认为，贝多芬的摇摆和最终结果的某种“拘谨”是出自于构思本身的两重性，要创造极其明白易懂、表达群众感受的作品。同时，又是献给鲁道尔夫大公个人的——且不说是不可能的，总之是困难的、明白易懂、形象的突出已经获得，但是感情的深度没有体现，奏鸣曲的音乐具有贝多芬优秀作品中完全不存在的感情外在的痕迹。

论析第二十七首钢琴奏鸣曲

（e小调　作品第九十号）

这首奏鸣曲献给莫里兹·利赫诺夫斯基伯爵，1814年创作，1815年出版。整首作品只有两个乐章，这表达了贝多芬一些晚期钢琴奏鸣曲中所固有的简练的倾向。兰兹形容这首奏鸣曲为“第二期风格”范围中的最后一首。无论如何，应该特别指出这首奏鸣曲与前一首之间很长的间隔（4年多）。如果考虑到奏鸣曲Op.79和Op.81a的某种程度的表面性，那么应该把奏鸣曲Op.90看作Op.78中预示的那种倾向的继续。

《热情》中巨大的、扫荡般的暴风雨已经过去，再也不重复，但是它在贝多芬的心灵中留下了不可磨灭的痕迹。在贝多芬晚期奏鸣曲中最富有表现力的几首中，我们经常看到智慧的沉着镇静，激情已经不再狂吼，但是感情的丰满和深刻却不寻常。

奏鸣曲Op.78中的沉思和调皮机灵与Op.90中感情的直率和温柔形成对比。

大家都知道辛德列尔关于奏鸣曲Op.90形象内容的故事。莫里兹·利赫诺夫斯基伯爵爱上了宫廷剧院的女歌手斯图梅尔，但是外界环境（社会地位的不同）长时期阻碍他们的婚事，但最终还是如愿了。利赫诺夫斯基得到了这首献给他的奏鸣曲后，曾怀疑它的题材内容，他向贝多芬问起此事，贝多芬回答他道：奏鸣曲第一乐章描写“理智与心灵的斗争”，而第二乐章——“与心爱的人交谈”。

没有什么可以来证实这个故事，但它是完全合乎情理的，这两个乐章的音乐与这个标题很相符合。在第一乐章中主要是原则的斗争，第二乐章中则是安静、幸福感情的世界。除此之外，我们已经看到在“两个原则”斗争的先例中有同样的构思，贝多芬曾对奏鸣曲Op.14讲到过这一点。

很可能，利赫诺夫斯基与斯图梅尔的恋爱史感动了贝多芬（战胜爱情的阻碍这种想法是能感动人的！）但是，在奏鸣曲Op.90的形象中，贝多芬大大提高了偶然性和单一性，创造了具有庞大概括力量的音乐。

奏鸣曲两个乐章都只用德文标上了主要速度记号和演奏的风格要求。

第一乐章（Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck e小调）① 整个乐章都是由规模细小和规模巨大的感情对比组成。

在开始的八小节中，回答刚强的激情的是胆怯、没有信心的反响。（在和声中的三音、五音的旋律位置，起了很大的作用！）而这整个的组合与后面的形成对比（第9—24小节），这儿听到了安静、温柔的言语的音调，象在说服、请求一样。

从第24小节开始重要的转变（连接部的开端），激情变得强烈，两次低落下来，转入^{b}B大调（第36—39小节），出现了令人莫名其妙的音响，就象关于感情的实质和目的的问号，但是它没有拖延。转入了b小调，出现了八分音符和弦节奏型的背景，感觉到满腔热血的感情在迅速、急进、时断时续地增长。好不容易达到高点后（第53小节），逐渐减弱至副部的开端（第55小节）的忧愁和不安中，又想试图升起，又垂落下来。左手十六分音符宽阔

① 生动，一定要有感情和表现力。

音型的颤动，就象震荡的心在跳动。

结束部(第67—81小节)——感情激烈冲突的初步结论。低声部的八度严峻地响着（犹如坚定的手势），向上跑进 #F切分音。回答它的是右手中的忧郁的、微弱的叹息。第79—81小节中它们变成短促、间歇的呼气。呈示部结束了，也不重复。整个很简练，而感情却表达得极为详尽。

展开部的开端非同一般地真实(第 82 小节起)，空虚、孤独地响着B音，又回到了八分音符的背景。主部曲调的发展开始在高音区出现，这好象是回忆，也可能是试图远离感情、冷静地细看它。但是主题很快活跃起来，充满了新的感情振奋。现在已是另外一种特性（由带附点的四分音符和两个八分音符组成的主部开始的动机的展开中，出现了坚定、顽强的因素）。但是，这儿没有得到解决。从第 100 小节起，增长在左右手的相互呼应、逐渐在减弱的敲击中消失。激情被摧毁、破坏，只剩下了腼腆和困惑不解。

展开部的第二段发展了感情斗争的画面。现在采用了主部歌唱的、劝说的、恳求的成份。这里的意图是很清楚的。它想证明，在这温柔的感情的表达中，也充满了强大的感情力量。新的激情以充满热情的坚定，不可抑制地增长着。在右手十六分音符淙淙声的背景上，在低声部中不断升高。

贝多芬以心理学家的正确无误，寻找这种激情振奋的结局。如果说主部的“强大”的因素遭到了失败，那么它的“微弱”的因素更应遭到失败。而事实上，展开部的第二段(最后一段)以出奇的、富有表情的左右手相互打断节奏为结束(第132—143小节)，极其真实地描绘了心慌意乱、张惶失措。

再现部面临着不可避免的结果(第 144 小节起)。以前的感情发展虽然是扼要的，但是如此的复杂、多技、相对立。现在再

现部的直接任务是——再现感情和形象的主要相互关系、重复它。再现部完成了这个任务。第一乐章尾声的结局是——斗争没有得到解决。结束部忧郁的叹息扩展了，转入了主部的回忆，音乐逐渐消失。

奏鸣曲Op.90的第一乐章，应该属于贝多芬最高创作成就之一。这儿，形象的感召力与不寻常的严谨，形式的简短相结合。

除此之外，奏鸣曲Op.90第一乐章尖锐的心理描写是出色的。这在贝多芬一些后期奏鸣曲中得到更宽广的发展。在贝多芬更早的作品中，语言的音调（更广义来说——一切直接表达感情的人声的音调）未必能象奏鸣曲Op.90第一乐章中那样丰富多采、概括、美妙地体现。

第二乐章(Nicht zu geschwind und sehr singbar vorzutragen E大调)① 与第一乐章深为不同的是，这儿没有尖锐的对比（只留下它们的痕迹），主要是安静、清新、愉快、平稳的感情。

按照节奏结构，这个乐章属于“无穷动”的音乐类型。十六分音符的背景几乎贯穿在整个乐章的过程中。只是偶尔被三连音、二连音的节奏打断，但这是贝多芬奏鸣曲中，所有这种类型的回旋曲中，速度和力度最为适中的一首“无穷动”。

交谈的音调、言语，这些对于奏鸣曲第一乐章是多么典型，对于终曲也是很有意义的。第二乐章的音乐非常富有诗意，但从内容的丰富而论，终曲当然不能与第一乐章相比，它虽然也有自己的发展线条，但明显地比较单一。

例如在安逸、温柔的第一主题之后，接着是激动的片断，好象是争吵（第32小节），很快在明亮、柔和的B大调色彩中得到解

---

① 演奏不要太快，非常富于歌唱性。

决(第41小节起)，以后我们看到几次偏离，有时是很大的决心，有时是沉思般幻想（低声部八分音符三连音的片断，尾声的开端)，但是所有这些偏离都非常从容不迫，没有破坏音乐总的音调平衡。

奏鸣曲Op.90终曲中，音调范围的基础是田园性。但这不是，例如奏鸣曲Op.28终曲那种现实的、有生命力的田园性。这个田园性是抽象的、理想化的，变成对幸福的世外桃源的幻想，这大概就是整个终曲形象构思之根源。

现在，贝多芬好象从一旁来对待爱情和大自然，带有温柔的幻想和一点儿讽刺的成份。讽刺——这是深沉的失望和智慧成熟的结果。但这并未扼杀幻想，在伟大心灵取之不尽的诗意中存在着幻想的源泉。

贝多芬意识到不可能获得吸引他的幸福，这并没有使他变得冷酷。恰恰相反，他特别小心，特别爱护，珍惜他想象中的美妙、脆弱的形象。我们可以在以后的奏鸣曲中得到证实。然而它们的结构完全不同，结局也完全不同。

论析第二十八首钢琴奏鸣曲

（A大调　作品第一〇一号）

这首奏鸣曲写于1815—1816年，1817年初出版。它开创了特殊的一组奏鸣曲，即所谓贝多芬“最后几首奏鸣曲”。它们以某种创作倾向的一定的统一性而连接在一起。

奏鸣曲献给特罗捷·爱尔特门男爵夫人（奥地利军官的妻子）——师从贝多芬学习的、极有才华的女钢琴家。根据同时代人的证明，她卓越地演奏贝多芬的作品。贝多芬本人高度评价爱尔特门的演奏天才，难怪称她为特罗捷——柴基利亚（耶稣神话中的殉难者，被认为是音乐的庇护者），而特罗捷自己也极其赞赏贝多芬的作品，并积极促进它们的推广。

开始，奏鸣曲Op.101被同时代人赞许地接受，后来不止一次地引起争论。这些争论的实质是与对总的贝多芬后期创作这样或那样的理解相联系。

例如，兰兹在描述奏鸣曲Op.101时，既有某些称赞，又有尖锐的批评意见，为此他还受到谢洛夫的嘲笑。众所周知，谢洛夫把贝多芬的后期创作置于特别高的地位。更晚一些，列夫·托尔斯泰对奏鸣曲Op.101讲了极其否定的意见，直接把自己对这首奏鸣曲的评价与对整个贝多芬后期创作的评价相联系。

有关奏鸣曲Op.101的这种争论是可以理解的。由于其中第一次（对贝多芬钢琴奏鸣曲创作而论）表达了后期创作极为根本性的倾向。它的特点是：自由、即兴式的形式、心理、哲理性的

深思占优势、对复调、对位的特别注意和预示浪漫派艺术的特点(但是表现在贝多芬思维的特殊形式中)。

那盖尔在当时曾对奏鸣曲Op.101作了严肃的、深思熟虑的分析，他强调奏鸣曲的心理描写和各种因素的斗争在不同的方向和色彩中广为开展：敢作敢为和退弃，大胆勇敢和宁静的忧郁，悲哀和幽默。

现今，罗曼·罗兰饶有兴趣地力图从整体和细节上来猜测奏鸣曲 Op.101 的内容。

罗曼·罗兰的主要分析是依据留存的贝多芬本人对奏鸣曲Op.101评价的简短的资料，兰兹在他的有关贝多芬的德文书本中转述了辛德列尔的见证。他证实贝多芬给奏鸣曲Op.101的四个乐章写下了如下的标题性解释：第一乐章"幻想性的感觉"，第二乐章"行动的召唤"，第三乐章"幻想性感觉的回复"，第四乐章"行动"。此外，还保存了辛德列尔的另一见证：贝多芬在委托钢琴家弗利斯布格演奏奏鸣曲Op.101时，指出这首作品有"丰富的诗意，是一首极难演奏好的作品。"

在罗曼·罗兰对奏鸣曲Op.101的分析中，无疑地夸大了退弃和消极思考的成分。对总的贝多芬晚期作品，他特别倾向于这种看法，例如，罗曼·罗兰由此产生这样的论点：贝多芬在奏鸣曲Op.101中拒绝了宣讲的作用，而"仅仅转向他自己本人和他的上帝。"

但是罗曼·罗兰非常敏感地捕捉到奏鸣曲Op.101——系列形象的抒情性基础，令人信服地把它们与当时贝多芬精神生活的事件和意愿相联系。

罗曼·罗兰指出奏鸣曲Op.101形象的总的范围，就象含蓄的、丰富的轻声色彩，象"介于下雨和晴天的气氛之间"，蒙上一缕白天的轻烟，多变的色调。主要的是贝多芬幻想安定、幸福、和

平宁静的大自然。但一切都带有毫无关系的色彩和大公无私的诗意的回忆，一切都标志着智慧地、略现忧伤地对往昔和未来的观察。

按照罗曼·罗兰的说法，在奏鸣曲第一乐章中“一切都在某种Schnsucht（强烈的愿望和苦恼）的淡影中，在它的微笑和叹息中，没有前额的皱纹，没有因抽搐而歪曲的嘴巴，永远是生动的、新鲜的和温柔的”。开始出现了对于幸福的幻想，它经过了静思、激动、不安和期待几个阶段，一直到温柔的幻想的再现。似乎它得到了实现。

在第二乐章中，在行动的召唤中，罗曼·罗兰又发现了半音、含蓄的色调。这好似身负重荷，往地面下沉的鸟儿，企图用力向天空飞去。在结尾，这个目的只是臆想地达到，而从总的来说，这仅仅是“进行曲的影子，行动和胜利的影子”。

关于第三乐章（严格地说，这是终曲的引子），罗曼·罗兰认为，它大概是贝多芬在整个奏鸣曲完成之后才写的，作为进行曲与终曲之间心理和逻辑的联系。这样的假设是近乎情理的。第三乐章的内容是：忧愁、苦恼，对往昔幻想的回复，心情沮丧的劳累，然后是刚强的、明快的、得意洋洋的折磨人的感觉间的斗争。

罗曼·罗兰怀疑是否可以确定终曲的形象是体现“行动”。因为这儿动力性手法是不多的，这儿主要是半明、深沉和含蓄性。这不是行动，而是“玩弄行动”地冲到底。在从忧郁、温柔的幻想过渡到调皮的幽默时，它没有带着幻想。在赋格中，罗曼·罗兰看到了“对位的游戏”。在这儿，只是有些地方稍微透露了率直的、孩提般的欢乐。我们知道“贝多芬在幽默时刻的独特面貌：亲切的、有趣的、有些愁眉不展的，就象农村孩子在玩耍中互相追赶、推撞直到上气不接下气，发出愉快的响声”。

罗曼·罗兰形容整首奏鸣曲Op.101说，如同“内心生活的一天，晚夏的一天，四十五岁，时光的飞逝暂时停顿。在1815—1816年间贝多芬的心灵不肯定地在过去和将来、苦恼和希望之间动摇。”

幻想到故乡去旅行，去游览，到乡村去居住，充分享受心爱的大自然景色，对以往恋情的回忆(为何幸福不能再来？)

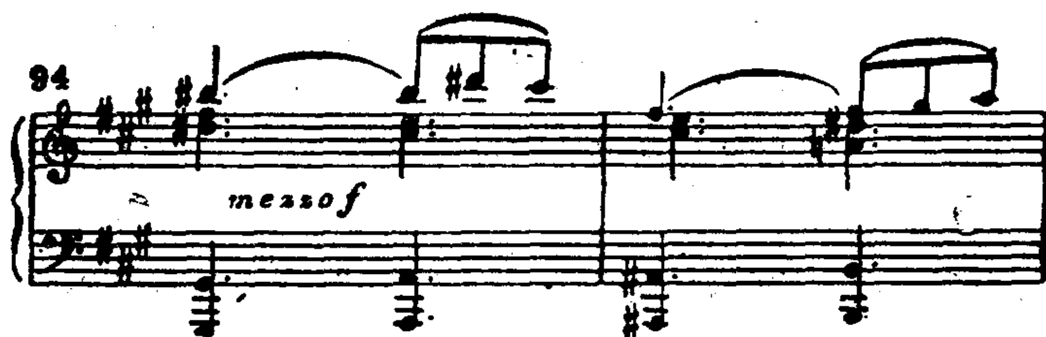
“这是最后的时刻，安静的，面带笑容的，在这之后，疾病将要来临……贝多芬幻想着，真诚地为自己的幻想发出笑声。我们与他一起欢笑，尽情地享受这最后的时刻！它的诱惑力还在加强。在优雅和喜悦中，我们感觉到脆弱。”

就这样，罗曼·罗兰在他的有关奏鸣曲Op.101的分析中敏锐地察觉到抒情性的核心，由此产生了奏鸣曲的形象。但是罗曼·罗兰还是大大缩小了奏鸣曲 Op.101实际的形象范围。罗曼·罗兰十分低估了在这首奏鸣曲中贝多芬早就有的，但按新意表达的对民歌、对民间音乐的注意。

事实上，奏鸣曲 Op.101除了它的抒情性的潜台词外，独特地表达了主观与客观、抒情性与民间性、宣叙性与歌唱性之间的两者择一。这以后成为舒伯特的和部分舒曼艺术的典型。

第一乐章(Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung A大调)(相当活跃，带有极其真挚的感情)的开端非常歌唱性，具有民间客观性的特征。支声复调只是衬托安静清晰的主题。

但是就在下一乐段(第7小节起)中出现了抒情的语调：

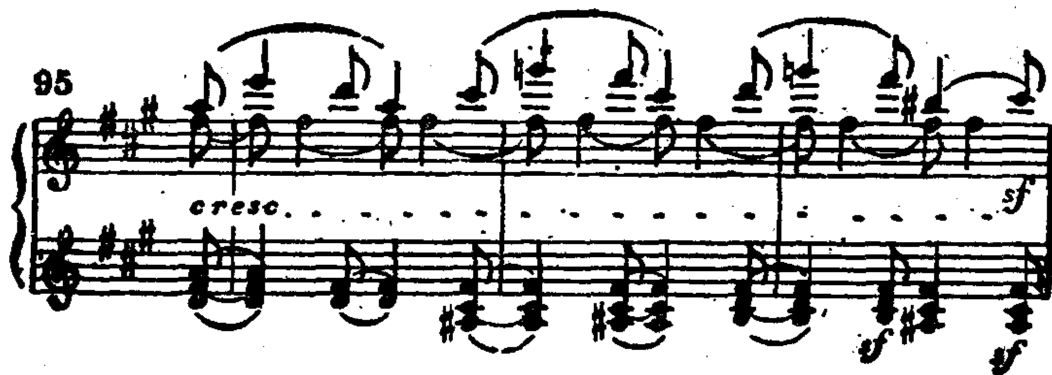


而从第 16 小节起开始了对话，温柔询问的音调一直由柔和的肯定语调伴随着。运动逐渐安静下来，勉强地在切分和弦中搏动着。（第29小节起）
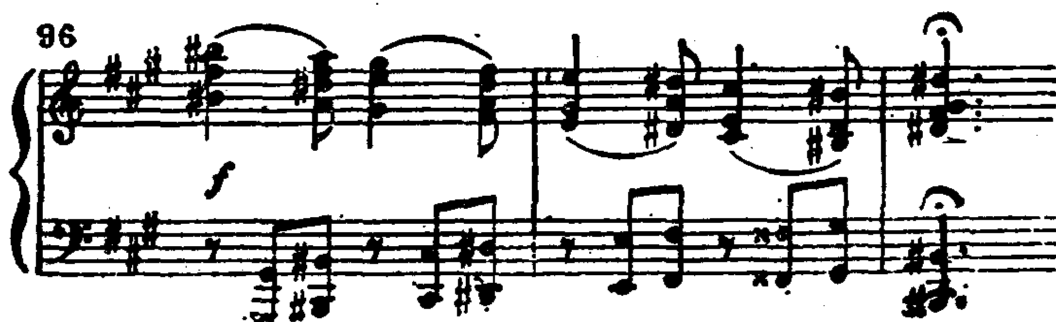
这个无冲突的呈示部的形象构思是清楚的，歌唱唤起抒情性的坦率。内心在面临可能得到的幸福美妙的感情和谐的喜悦中安静下来。

在第7—25小节的例子中，我们可以发现新的，浪漫派时代所典型的“长”旋律的诞生。甚至是贝多芬早期、中期延伸很长的旋律的显明的结构（由单独的“砖块”组成）也开始让位给流动的、难以划分的，“不间断”的旋律线，它们力图表现延伸着的、互相闪变的感情发展色彩。

展开部在切分音轻声的颤动中开始，低音区突出了开头的歌唱主题的句子。但现在它的作用比呈示部开始时还要小。从第41小节开始，感情的增长就其忧郁的音调而言已完全是“浪漫的”，它在令人痛楚的叹息和呻吟之后：



以(第50—52小节)强烈的、不安的冲动为结束，这儿预感到舒伯特和舒曼的曲调：



然后“不被察觉”地过渡到再现部。在再现部中没有出现开始的歌唱的主题，这不是很能说明问题吗？这儿没有它的位置，因为内心感情引起的客观、歌唱性的成份，现在被主观的成份所排挤。然而对话，切分音安静的颤动重复了，但是它突然转为“舒伯特式的”(表现内心阴沉的音调)主音低声部中的减七和弦(第85—88小节)，而以后，通过Ⅱ级变化的七和弦(第89—90小节)转入A大调主和弦，听上去也同样是“舒伯特式”的新鲜和明亮。

整个乐章以安乐自在的宁静为结束，声音融化在辽阔的音区距离中。这样，展开部与再现部继续和加强了呈示部富有表现力的倾向，从歌唱到抒情的情绪，到对幸福和谐的幻想，然后是不安和激动。最后，又是美妙幻想的境界。

第二乐章(Lebhaft Marschmässig F大调)阿·马克思和罗曼·罗兰关于这个乐章的见解是充分正确的，但仍然需要加以精确的说明和补充。

贝多芬力图表达“行动的召唤”，自然采用了古典象征一切活跃性的日常生活体裁——进行曲。但这儿，进行曲的公式恰好缺乏节奏的清晰、旋律、和声的鲜明。它们一直处于鲜明和含糊不清的界线上。在我们面前的是“理想化”的进行曲，把日常

生活的转变成抽象的，没有具体的形象，只表达运动的思想。这种抽象性由于复调段落和中间的赋格段音型中的卡农式呼应和神秘的、深沉的号声而加深。

应该看到，贝多芬的任务正是在于——不是通过具体、日常的形象，而是通过音乐思维独立（甚至有些孤立的）发展中的日常形象的反照来体现“行动的召唤”。当然，这个任务也证实了作曲家创作晚期的思维特征。那时贝多芬已不可能依靠直接的、活生生的听觉来听到外部世界的音调。

终曲的引子（Langsam und schnsuchtsvoll a小调）（慢速、忧愁）。我们看到贝多芬成熟时期的一些奏鸣曲中所典型的以短短的、缓慢的间奏来代替真正的Adagio的情况，但是这个间奏具有独立乐章的功能（虽然极其简练）。

这是沉思、富于瞬间的悲哀，听天由命、不安的色调。但是它以充满阳光的终止式解决到明亮的E大调和弦。Adagio的音乐非常贝多芬式，但同时流露出巴赫影响的显著痕迹。贝多芬在那时特别迷恋巴赫。在这儿，“巴赫式”严峻的聚精会神的成份表现在形象发展总的特性中。

就这样，在第一乐章幸福的幻想之后，进行曲召唤去生活、去行动，但仅仅得到某种远离现实的、抽象的结论。Adagio已不是幻想，而是陷入现实的悲哀和不安。但乐观的因素是伟大的，它在温柔的E大调音响中穿透出来。终曲的进一步的发展表示出贝多芬思维的全部深度和有机性。

在E大调华彩段之后出现了奏鸣曲第一乐章开始的歌唱主题的模糊回忆。这种情况，在贝多芬的钢琴奏鸣曲中还没有先例。历史性地为根据单一主题组成的套曲形式作准备，但实质不在于曲式的特点，而在于回复开始的歌唱性的内容意义。在第一乐章中这个歌唱性充满了抒情性的流露。

贝多芬仿佛起初开始了，但……完全是另一种继续。代替第一乐章雅致的音乐是终曲的欢乐和幽默，开始了充满热情的颤音，和属七和弦的响声。

终曲(Geschwind,doch nicht zu sehr und mit Entschlossenheit A大调)(快速，但不过份，坚定地)。

一再有人力图把晚期贝多芬复调创作的尝试解释为向后转，转向以往的阴影。无可争辩，在贝多芬晚期作品的复调中，存有枯燥和抽象的特点，有时还有对理智独特地、片面地崇拜的特点(见下文)。拉罗什的看法不是完全不正确的，他认为对位是贝多芬创作中较弱的方面(虽然这位伟大的作曲家在这方面有坚实的技巧)。
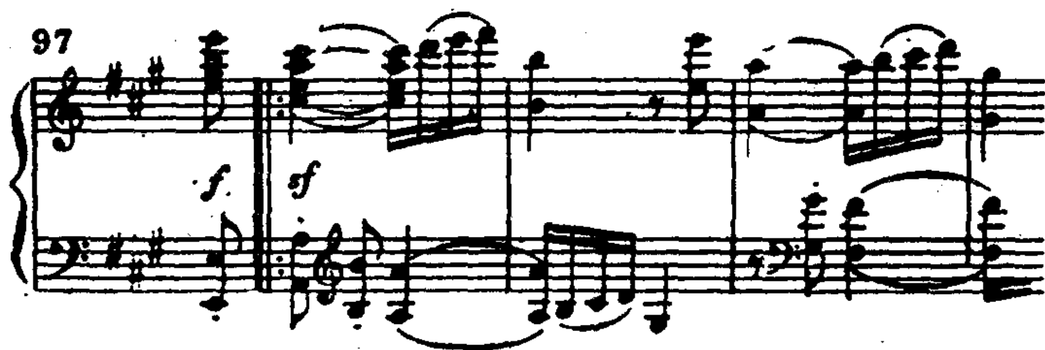
但总而言之，不能随随便便地把晚期贝多芬的复调尝试看作是对传统应有的贡献，以及或多或少成功的模仿品。

这些尝试的基本意图是扩展陈旧的赋格形式，以新的诗意形象内容来充实它，而主要的是力图展示民间的歌唱性。
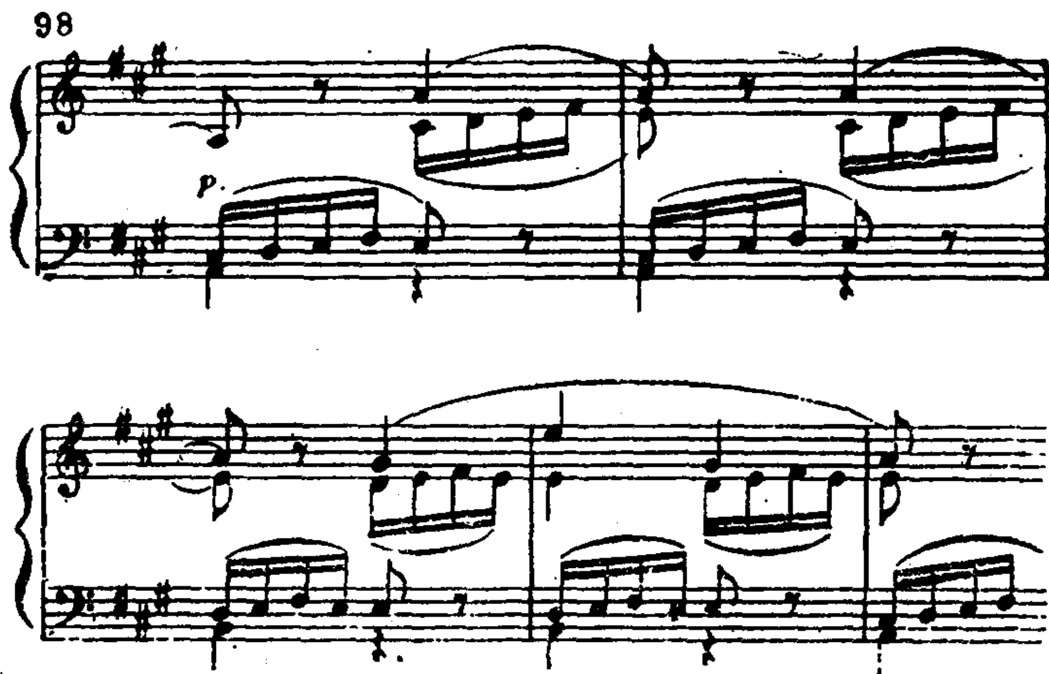
象格林卡一样，贝多芬努力使歌唱性与对位溶合在一起。应该看到，正是这些努力使俄罗斯音乐家喜爱晚期贝多芬。

奏鸣曲Op.101的终曲正好给我们提供了这种民间性与复调性相互融合渗透的鲜明范例。

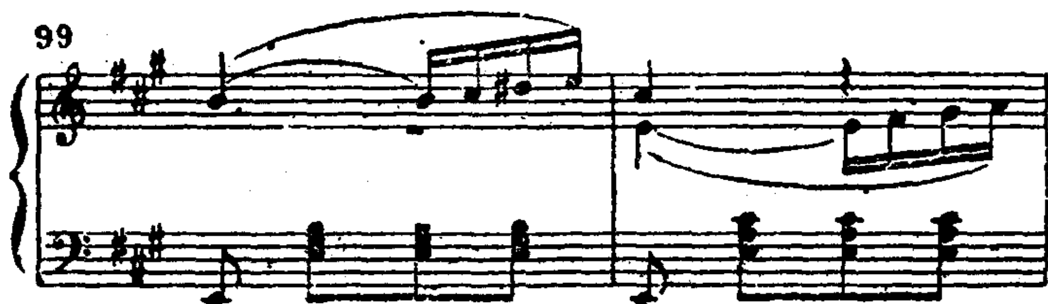
整个终曲是生动的人民欢乐的风俗性画面，人群响亮的喧闹和舞蹈，在开始几小节中已经有复调式的呼应：



然后这些充满热情的呼应变化多端地发展着，与手摇风琴的安静的旋律性的抑扬婉转形成了奇妙的对比：
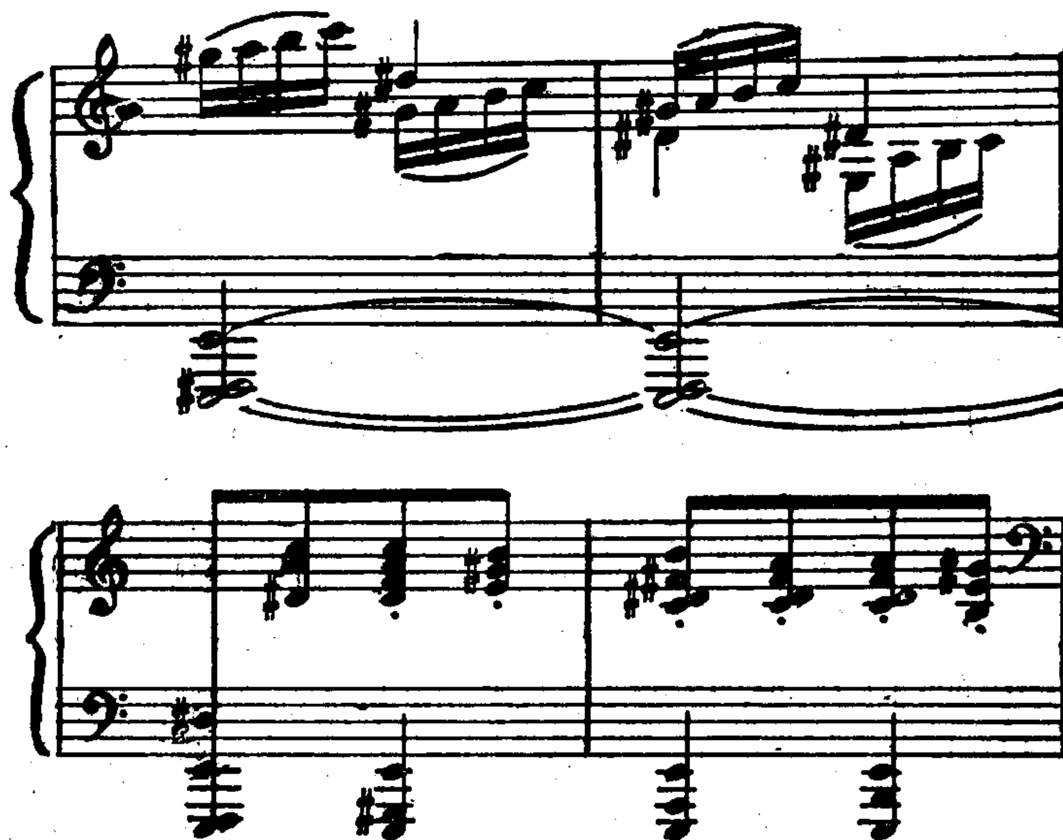


这种风俗性画面的主要轮廓已勾画出来，现在只要用色彩对它加以补充和丰富，在第91小节及以后我们已经听到活泼的舞蹈：



它急速地转入强烈的舞蹈。停止了，传来了回声，呈示部结束了。
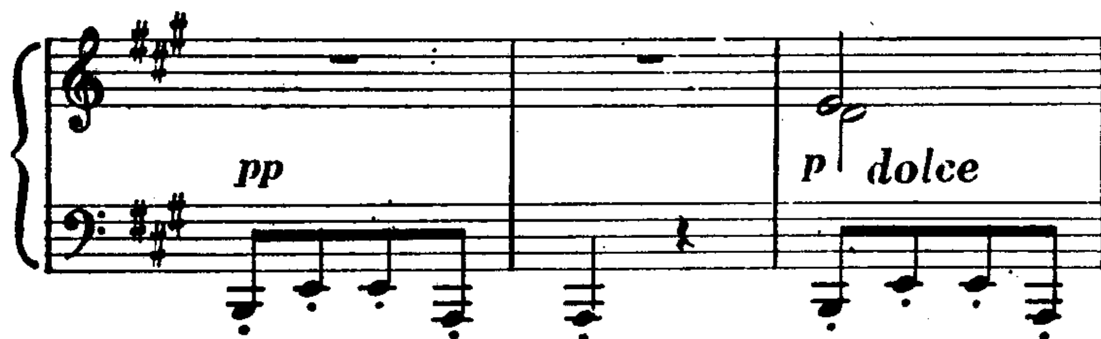
展开部的赋格以逐渐增长的人声喧闹活跃了风俗性画面。这是对复调真正现实的理解，把它看作体现人群多声部的手段！起初交织在一起、互相争吵的人声嘶哑，毫无生气。然后它们变

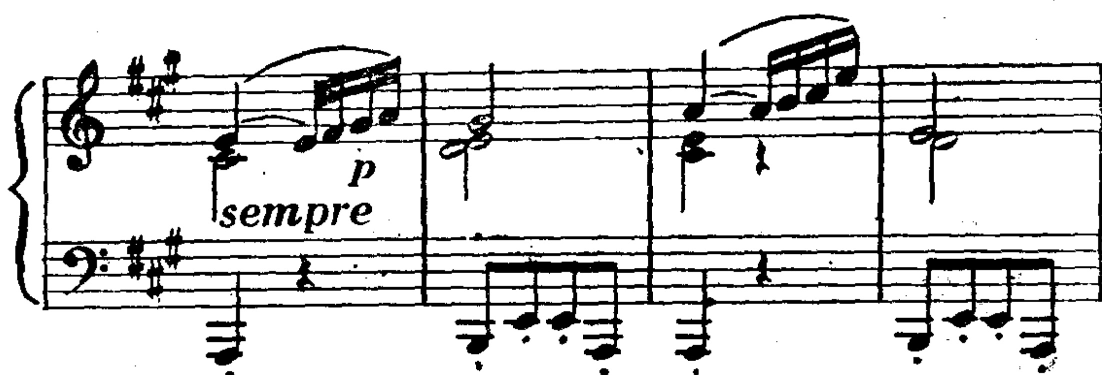
得越来越响亮，喧闹和喊叫，直到出现极其富有表现力的，真正尖锐的不协和音响：



这个疯狂的喊叫引向再现部，那儿重复呈示部的主要段落。

手摇风琴逐渐远去和消失的新片断令人神往：





远处一切都寂静了，在尾声中又开始了某种争吵，但它们不响亮、不持续、在结尾前只听到低音颤音昏暗的响声和右手中的句子破碎片断。结束的*ff*是突然的，它的意思是作为末尾，已经不属于形象的范围。

奏鸣曲Op.101终曲的民间风俗性是整首奏鸣曲构思的具有重大意义的结局。以歌曲开始，然后经过了一系列温柔抒情的感情，经过了行动的抽象的思考，经过了忧郁的沉思，奏鸣曲音乐以民间娱乐，说话和舞蹈充满人生乐趣的温暖为结束。值得强调一下，这个标题性构思是多么深刻和乐观，它对贝多芬以后的音乐史有着深远的影响！

论析第二十九首钢琴奏鸣曲

（^{b}B大调　作品第一〇六号）

这首最大型的贝多芬奏鸣曲献给鲁道尔夫大公（与奏鸣曲Op.81a相同），1817年底开始创作，1819年9月出版，标题是“为击槌古钢琴而写的大型奏鸣曲”。在前一首奏鸣曲（Op.101）中已经出现过击槌古钢琴的指示(Hammer—Klavier)，但正是奏鸣曲Op.106特别有力地展示了排挤着拨弦古钢琴和击弦古钢琴的现代钢琴所具备的巨大的钢琴表现可能性，因此它至今还保存着《Hammer—Klavier》的别名。

贝多芬充分意识到奏鸣曲Op.106的独特的、创新的特点。在给出版商阿尔达利亚的信中，他写道：这首奏鸣曲给钢琴家“很多麻烦”，过了50年才能演奏它。

而事实上，甚至如今，在钢琴艺术经过了将近140年的发展之后，演奏奏鸣曲Op.106仍被看作是钢琴家的伟绩。因为这需要钢琴家巨大、紧张的创造意志。由于在音乐会上很少演奏这首“钢琴交响曲”，它的广为普及受到妨碍。

奏鸣曲Op.106引起了并继续引起不少争论。兰兹被它巨大的规模所震惊，但远没有充分对它估价。奏鸣曲把乌江贝舍夫明显地吓倒了。

相反，谢洛夫热烈称赞奏鸣曲Op.106。谢洛夫在1854年写道：“当它闻世后，人们觉得它非常粗野，把它看作是伟大音乐家的谵语，是受到衰老和耳聋的“妨碍”。从莫舍列斯至今的所有

钢琴家都发现其中自己每走一步都遇到障碍物（确实，其中技术困难和它的整个幅度一样巨大）。干脆宣布它是“难以演奏的”，就这样把它扔在琴谱店的灰尘中。摩尔提耶·德封登在维也纳、莱比锡听众前技巧精湛地演奏这首奏鸣曲，这成了极其出色的音乐事件……只是从这个精彩的演奏之后，所有对艺术有见识的音乐家，忽然明白了道理，发现其中存有音乐世界的何等“宝物”，它包含在宏伟的快板，辛辣的Scherzo，极其深刻。一望无边的 Adagio 和结束赋格的音乐符号中。它深刻的内容和完善的技术形式是无可比拟的。现在凡是对贝多芬最后一首交响曲（最伟大、最完善的——第九首，带有席勒“欢乐颂”合唱）完全赞许的音乐家都猜测：在贝多芬后期风格的钢琴作品中也有这样的“庞然大物”，这是钢琴音乐的最后言语，就象《第九交响曲》是交响音乐的最后言语。

以后由于种种原因，谢洛夫一再重复对奏鸣曲Op.106的评论，或是与乌辽贝舍夫争论，或是赞赏李斯特演奏这首奏鸣曲，或是随便地把它归为“贝多芬最高级的奏鸣曲”一类。

事实上，鲁宾斯坦重复了谢洛夫对奏鸣曲 Op.106 的评价。他说这是“巨人、宏伟的奏鸣曲”，是“钢琴上的《第九交响曲》”。

以后，对奏鸣曲Op.106 的这种理解更巩固了。在贝多芬逝世一百周年时（1927年）阿萨菲耶夫关于奏鸣曲 Op. 106 写道：“这部伟大的作品可以称为钢琴上的交响乐……有力的音响，宏伟的构思，在室内音乐范围内前所未闻的创造性想象的幅度证实了贝多芬特殊的天才和生活精力的无比丰富的储藏。在这首奏鸣曲中，动机的展开和主导思想的发展经历了漫长的过程，但没有因此而失去紧张度，失去表达手法的丰富多采，这儿不存在空虚的、并非有机联系的、偶然的因素。每一个音响都是匀整

的，连续不断地从一个流向另一个。在奏鸣曲中四个基本的《运动》：朝气勃勃、精力充沛的Allegro；活跃的、节奏精巧奇异的Scherzo；充满了深刻的、强烈的、但矜持的感情的Adagio——充满崇高精神和心灵聪慧的奏鸣曲慢速进行；最后，结束的 Allegro risoluto，在这之前有即兴特点的引言(Largo，过渡到Allegro)。刚刚提及的终曲Allegro是音响的焰火，虽然它的主题变化和节奏调动是非常复杂的，但由于组织性强和结构上紧密连接，因此听起来兴趣并不减弱，始终引人注意，给人留下了极其强烈的印象。在这儿和在整个奏鸣曲中一样，无穷无尽的幻想在和牢不可破的创造意志力。理智的活跃展开竞争”。

1817年秋天，多病的、被阴沉的思绪搞得心神不宁的贝多芬，经受了创作力的衰退。在8月21日给茨梅斯卡里的信中，贝多芬认为自己是意志消沉的，在 10 月 28 日仍是给他的信中称自己为“可怜的、不幸的人”。

贝多芬的敌人已经一再说起，他的创作已干涸了，再也不会创作有价值的作品。其实，在贝多芬巨大精神的苦难中孕育着奏鸣曲 Op.106和《第九交响曲》的胜利。

罗曼·罗兰对于奏鸣曲 Op.106 进行了详尽的分析，以他通常的细腻的心理分析细节为特征。

令人遗憾的是，罗曼·罗兰关于这首奏鸣曲的某些重要观点，比他对奏鸣曲 Op.101的看法还要不确切，它们导致错误的结论。

罗曼·罗兰在奏鸣曲 Op.106 的第一乐章中看到了内心的强与弱的斗争，斗争引向意志的胜利。在Scherzo中企图摆脱斗争。在第三乐章中心灵和命运的悲剧性对话，寻找宗教的安慰，最后忧郁地俯首听命。在终曲赋格中，获得了宗教意识，与上帝一致。

罗曼·罗兰有两个严重的错误是显著的。首先，他分析奏鸣曲Op.106形象的感情内容是带有倾向性的，采用了有关晚期贝多芬的"宗教性的与世隔绝"的片面概念。其次，罗曼·罗兰一直从主观的因素(贝多芬的感受)出发，忽视了奏鸣曲Op.106中表达的外部世界的概念。

然而，这首奏鸣曲与《第九交响曲》一样，显明地与晚期贝多芬创作中深刻、静思的作品相区别(主要是第一乐章)，它是对世界广阔视野的庞大概括(当然，其中不排除一系列率直的抒情篇章的存在)。
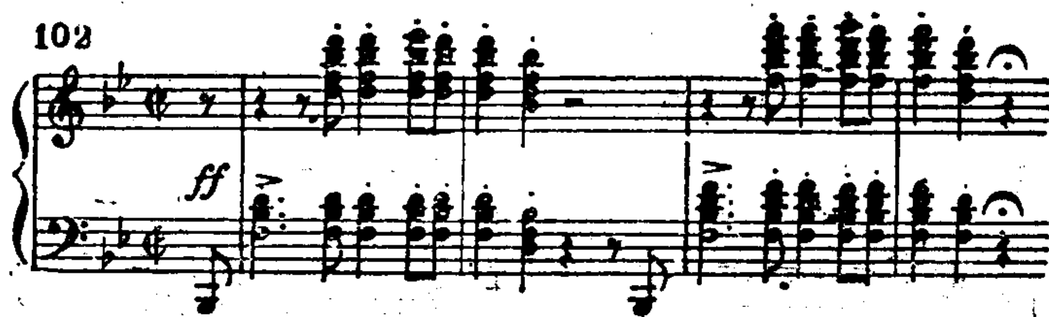
如果说以前贝多芬为了曲式最大限度的灵活，不再用他早期发展过的四乐章体，而采用三乐章体的话，那末现在，在奏鸣曲Op.106中四乐章体又回复了，它已经作为"交响性的"环境丰满和详实之需。

从另一方面来说，如果在奏鸣曲Op.81a中，给鲁道尔夫大公的奉献为整个构思加上了某种偶然性和不自然的痕迹的话，那么这儿奉献给同一人对音乐来说只是外在的事实。因为奏鸣曲形象的整个宏伟范围绝不可能容纳在某一个奉献者的框框中。

第一乐章(Allegro ♭B大调)它的形象的总的特性是很有意义的。在过去贝多芬的"重点"奏鸣曲中(第五、《悲怆》、《月光》、第十七、《热情》、第廿七)在它们的第一乐章中通常包含抒情、戏剧性的形象，与主人公的个性相联系。只是在这些奏鸣曲中，例如第十一和《黎明》，它们的第一乐章是客观特性占优势(第十一的"英勇"体裁，《黎明》的民间景色)。

奏鸣曲Op.106的第一乐章又是"客观性的"，但是另样——这是宏伟的人民性的完整史诗。兰兹认为这个乐章可以属于"钢琴上的英雄交响曲"，这是正确的。

第一主题的开端：

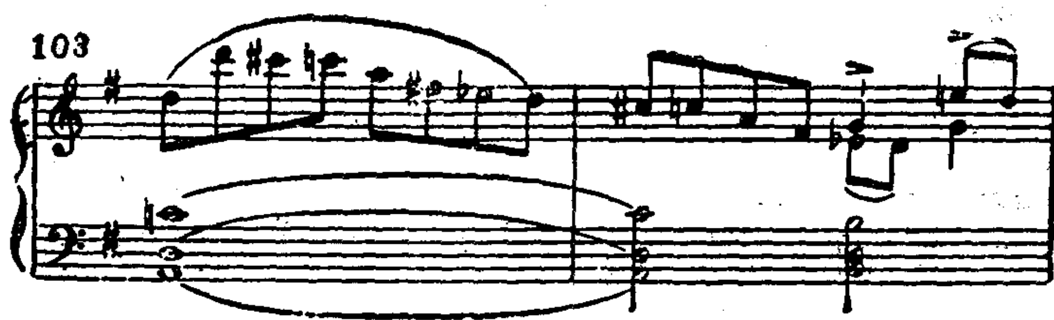


响亮的号角般的召唤成了整个第一乐章的主导动机。第一主题的对比性继续（第4小节起）并没有带来任何分裂。这仅仅是喜悦、欢乐的感情的更为柔和的表达。在低声部下行(第9小节起)的底音上，高音区的渴求发出整个第一乐章所典型的叮当响声。从第17小节起，Hammer—Klavier的织体条件的军号声的气魄和辉煌的检阅壮丽宏伟。在强大的高潮之后，音乐回到了原来的主导动机，逐渐安静下来。

除上所述，整个呈示部主部的音调特性是引人注目的。在这儿，号角声一直与旋律的歌唱性相结合(这儿全音和半音弹奏起着特别的作用)。这种号角声与歌唱的结合具有深远的意义。它证实宏伟的人民史诗的形象的定型，不是对事件作出直接的反应(如奏鸣曲Op.22第一乐章)，而是在庄严、概括的形式中对英雄的回忆的交融。

形象的一个方面已经看到，从转入G大调后(第45小节起，副部)开始发展另一个方面。起初八分音符响亮的音型在高音区，就象春天小河的奔流。然后（第63小节起）出现了进行曲的音调，但很快在更冲突的奔流中消失。
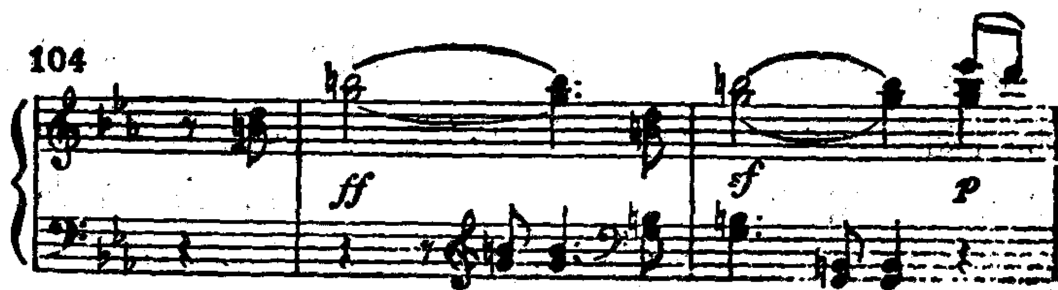
第91小节起又爆发出进行曲号声般的英勇步伐。然后，在左手四分音符平稳的摆动上(第100小节起)出现了右手晶莹的长和弦。当三连音变成八分音符时，响起了愉快的颤音(第106小节起)——我们看到了《黎明》中熟悉的形象、号角般的末尾
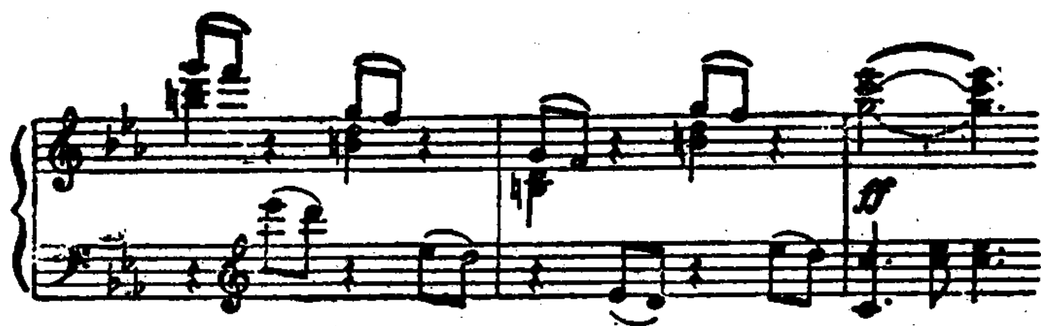


（第 112—120 小节）自然地结束了呈示部。

综观呈示部整体，不会不看到其中贝多芬以往作品中极其重要的音调成份得到了崭新的、独创的改变。首先是有关英勇性和田园性的范围，但这些基本的音调成份在新的造型形式中互相渗透、融合、流动，形成了新的形象。我们看到英勇的人民性在大自然中，大自然在人民性中的统一，人民和大自然强大的生命力的宏伟信念。

展开部的赋格段（基于主题的音调）充满了斗争的英勇气概，它犹如勇往直前进攻的军队，它的威力是无止境的。号声的号召越来越近，越来越响，一直到非同一般的、无法控制的力量的爆发：



直到减七和弦的出现（第 193 小节起），号声静了下来，让位给大自然温柔、歌唱的音响（第 209—212 小节中半音进行值得注意——它是贝多芬新的、详细化的装饰旋律的模式之一），



很短暂的复调性号声的回复，转入再现部。

再现部在细节上与呈示部有区别，但在整体上再现呈示部形象的发展过程，在尾声——强有力的增长，然后是号声在低声部的嗡嗡声背景上逐渐安静。这儿与奏鸣曲 Op.101 终曲的尾声有某些相似，但那儿——风俗性节日的音响逐渐远去，这儿——英雄史诗召唤的号声的消失。也许，应用这些decrescendo的色彩是想表示一切发生的都是“岁月流逝”的事件，赋于回忆的形象柔和的结束轮廓，而这儿是另外的功能——准备过渡到Scherzo的音乐。

奏鸣曲 Op.106 第一乐章宏伟的形式已经极其近似舒伯特的人民史诗般的宏伟性(《C大调交响曲》,《流浪者》幻想曲)，这种萌芽我们已在《黎明》的终曲中指出过，还可以发现一系列与舒伯特细节上的近似——钢琴织体、和声、节奏、复调的运用。当然，贝多芬的形象要主动、活跃得多，而另外方面，也不及舒伯特形象的歌唱性。

第一乐章的调性安排上，下属和三度关系（♭B大调——G大调——♭B大调——♭G大调——♭B大调）起着特别的作用，这已纳入了正在形成的浪漫派和声的轨道。

第二乐章(Scherzo Assai vivace ♭B大调）在文献中有一系列不同的解释。

兰兹在这儿看到了“完全幻想性的画面”，使人想起浮士德

与梅菲斯托骑着黑马跃进的片断。

罗曼·罗兰引证贝多芬在草稿的乐谱旁写下的幻想过安静的生活，在小屋中平静地与世隔绝，把这些话与Scherzo的形象相联系。按照罗曼·罗兰的意见，其中表达了摆脱斗争的努力。

我们认为罗曼·罗兰的解释是勉强的。兰兹的意见更接近真实(谢洛夫称这首Scherzo为辛辣的)。

如果说第一乐章中接近人民性和大自然的浪漫史诗，那么这儿显露了对浪漫主义的另一方面——稀奇古怪的幻想形象——的接近。在贝多芬较早期的奏鸣曲中根本不存在这样的Scherzo，它的节奏、旋律进行预示了舒曼，而把Scherzo体裁理解为幻想性的音诗是肖邦。

诙谐曲构思的实质是飞翔的、闪现的听觉形象交替出现，或突然插入。

其中第一个形象(第1—45小节)是随想的、捉摸不定的。它突出不安的、女性的结尾。切分音，和小节段落的不对称(开始是七小节)。这是一种幻想色彩的小步舞曲。

第二个形象(第46—80小节)凄凉而阴沉。不得不同意兰兹的看法，他发现其中有"难以表达的痛苦"、在三连音的背景上，主题在左、右手中交替出现，按和弦音进行(在♭b小调、♭D大调中交替)。叙事诗般的音乐，它确实使人联想起可怕的夜晚骑马跃进。

第三个形象(Presto 第81—111小节)的突然侵入，一下子改变了色彩。它仍然是忧愁和不安的，但取代幻想形象的是民间舞蹈的音调，节奏明确和简朴。

然后是音阶急速跑动(Prestissimo 第112小节)，短小的震音(Tempo I)，然后是第一形象的再现。但它并不局限于简单的重复。在Scherzo的尾声中出现八度音交替敲击(B和♭B)的非常

富于表现力和大胆的效果。这犹如某种令人厌烦和不愉快的事情的粗鲁干涉。*pp* 的短小末尾（采用第一主题的素材）结束了Scherzo稀奇古怪的音乐。

在第一乐章清新、明确、极其客观的形象之后，Scherzo引向了多变、急速而过的印象，它们好象在主观与客观、现实与梦境的边缘上。第一乐章史诗般的紧张度完全被破坏了，但从而为下一步——对"领悟"后面的Adagio中充满热忱的抒情作准备。

第三乐章（Adagio Sostenuto、Appassionato e Con molto Sentimento #f小调）早就被认为是贝多芬创作中最为出色的慢乐章之一。

兰兹听到其中"对一切幸福被摧毁的无尽的怨言"。按照鲁宾斯坦的说法，这个Adagio"是过去所有作品中最伟大的之一。这儿找不到言语来表达它是何等的深刻"。
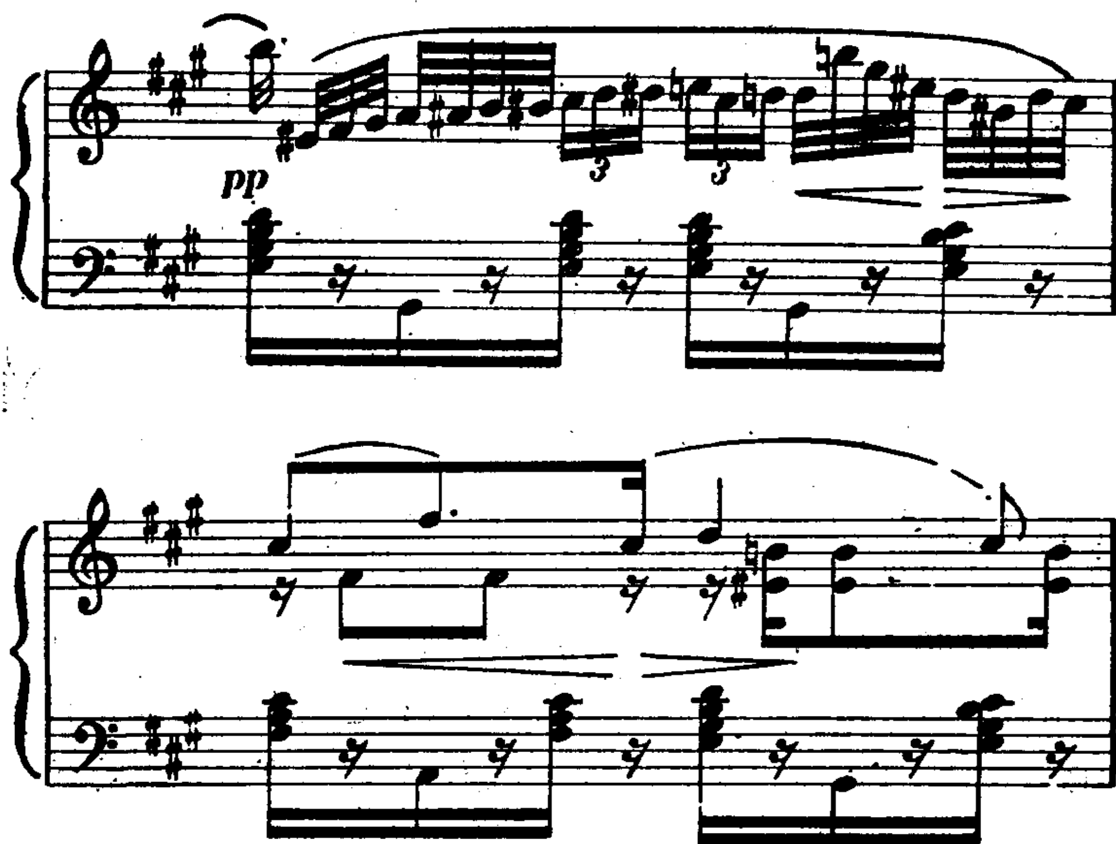
上面已经提及，按照罗曼·罗兰的意见，Adagio 的发展引向俯首听命和悲悲戚戚。相反，那盖尔认为，在奏鸣曲的这个乐章中表达了"力量，这个深刻的道德力量不使自已陷入无法控制的钻心的悲哀，而是在与强大的凶恶因素斗争中得到锻炼，并在对自已的认识中寻求生存的安慰和勇气。"这种或那种解释都缺少真实的成份。

Adagio 的第一小节，是在第一乐章完成和整个奏鸣曲交付出版之后，根据贝多芬的请求补写的。这两个音符奇妙地引向宽广歌唱性和如此悲忧的第一主题。旋律一直以和弦的五度音和三度音为支点，充实的织体表现了晚期贝多芬钢琴创作的倾向。在这乐章的第一部分中（第 1—26 小节）已经出现了富有表现力的对比。强烈的、悲忧的#f小调音调（这儿半音和减七和弦起了很大的作用）和明亮的、G大调自然音进行之间有着深刻的感情对比。这些对比（作为#f小调变化Ⅱ级第 14—15，22—

23小节）表现两个极端——感情的浓缩和稀疏，悲忧和清新的静思。
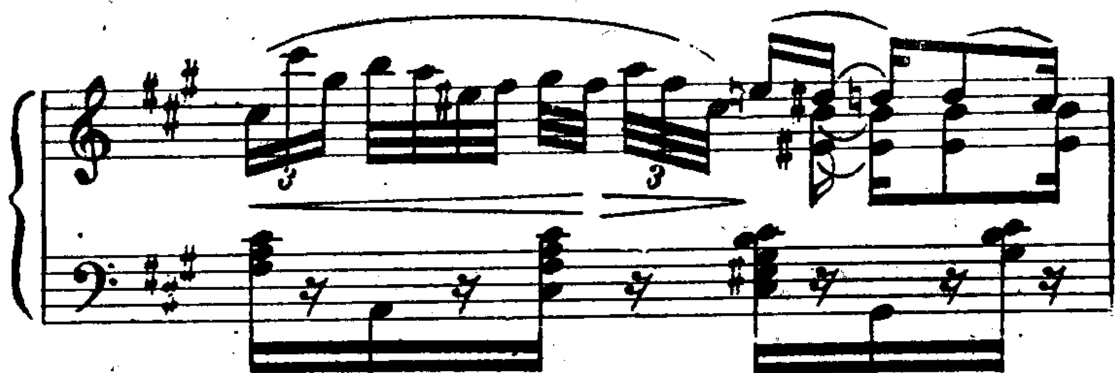
这个乐章以后的发展都基于上面所指出的两种因素的斗争。

从第27小节起，悲忧的因素尖锐化了，同时故意地变成单一的诉怨特性。这儿不仅是创新的，浪漫特性的钢琴织体的范例，而且出色地领悟富有浪漫表情的装饰。其中围绕着支点弹奏的"富有感情的颤动"清楚地预示了肖邦：



诉怨转入了冲动（第36—38小节），转入了坚定的信心（第39小节起）。这儿旋律变化又起了重大的作用。

与这组感情相对比的是另一组——D大调（第45小节起）



十六分音符的均匀的，好似引向“万念皆空”的摆动。在这个背景上安静的三度——四度主题的音型在互相呼应：



这个主题的心平气和、冷淡无情的音调也与前面的感情活动形成对比。这和上面提及的第一主题的 G大调片断与它的开端的对比一样。

然后是各种因素斗争的新阶段——高涨(第 53—56 小节)。深沉、痛苦的叹息(第 59—60 小节)。D 大调的安稳的终止(第 63—67小节)。半音进行的不安(第 78 小节起)。

上面所指出的，都是为第一主题新的进入作准备(第 88 小节起)。形式上，这是装饰性的变奏，而就形象发展而论，这是悲哀的最高阶段。这儿以令人震惊的力量表达了嚎啕大哭。

接着，以新的色彩重复以前的成份，这儿有“舒伯特式”的句子漫长的特点，充满了无穷无尽的叙述。

只是在尾声才出现根本性的新的倾向。主题回复到接近最初的面貌(第 166 小节起)，是很有意义的。这是对始终不渝的感情的回忆，但现在以新的手法强调明亮的因素。它已经不象

以前那样“没有个性”。在柔和、温暖的#F大调中，在乐章结束前10小节中，在前面几小节颤动的装饰之后，贝多芬痛苦的心好象轻快地松了一口气。

但这还不是结尾，又暂时回到了#f小调主题，再在安静、温柔的#F大调中解决。

最后几个和弦中的五度音旋律位置使明朗的结局蒙上了令人苦闷的、不坚定的色彩。这当然不是意志的胜利，也不是幸福的庆贺，但这也不是顺从的、闷闷不乐的放弃。这是通过拒绝强烈的激情来肯定内心世界——这是向贝多芬最后一首奏鸣曲的最后乐章中得胜的结论跨前了一步。

奏鸣曲Op.106的Adagio Sostenuto中的音调、织体、和声上的历史性远见是令人非常惊异。它包含着不是一个，也不是两个，而是众多的未来音乐的成份。它预示了浪漫主义时代音乐思维的许多重要的特点。

终曲，由引子(Largo Un poco piu Vivace、Tempo I、Allegro、TempoI、Prestissimo等)和两个主题的宏大的三声部赋格(Allegro risoluto ♭B大调)组成，它曾引起和继续引起很多争论。

兰兹和乌辽贝舍夫认为这个赋格是“可怕的东西”。如果可以把他们的意见解释为那时音乐中的新鲜事物的话，那末对于晚得多的批评意见就不能不闻不问了。

例如，鲁宾斯坦有关这首赋格指出：“这样的写作，甚至连巴赫本人都没有去想过，而无论如何他是这方面的巨匠……赋格的音乐奇异古怪、不美，钢琴不能完成如此思路开阔的任务，动机本身是出色的。”

拉罗斯对于赋格更是持批评的意见(总的对奏鸣曲Op.106中的复调也一样)。如今，对这首赋格极其否定的意见也一再出

现。

另一方面，我们已引用了谢洛夫对赋格赞赏的评论。阿萨菲耶夫的评论要矜持得多，但仍然是肯定的。

正如上所述，罗曼·罗兰力图对奏鸣曲 Op.106终曲的赋格，作宗教色彩的理解。

依我们看，这种说法是勉强的。事实上，在赋格的引子中，一系列三度对比图解式的进行和结束，有时具有众赞歌的色彩。确实，在赋格D大调主题叙述中存在着祈祷，不问世事的音调。但是这些和与此相仿的细节并不决定赋格总的特性，它的形象基础是另一种。

贝多芬采用了音区、节奏和声部关系的一切可能手段，使赋格在十六分音符的几乎不间断的"无穷运动"的框框中宽广地发展，达到了极大程度的丰富多采。但遗憾的是，巨大的创造力和想象力并未得到充分有价值的艺术成果。奏鸣曲 Op.106的终曲赋格(与上面所分析的奏鸣曲 Op.101的风俗性赋格或现在分析的这首奏鸣曲第一乐章展开部画面性赋格段不同)没有凸出、鲜明的形象。

这个原因首先在于赋格主题成份的抽象性，然后是发展手法的抽象性。抽象的手法起了极大的作用，围绕主题的对照音调也加深了主题的抽象性。由于很多的极细小的转调和离调而不能形成曲式上调性稳定的段落(除很少的几个短小的以外)。

我们认为，根本不应在宗教思想中寻找奏鸣曲 Op.106赋格的思想，应该认为是贝多芬力图转向理智，把他作为领悟和创造性改变世界的最高法官。

事实上，贝多芬在这首赋格中成功地表现了理智和积极主动，明白道理，创造和组织能力。

但是赋格急速、勇往直前，永不停息的运动，只是纯粹表现

了贝多芬的精力，仍然是为了运动，为了显露智力和创造性意志而运动，这还不足以创造要求具体的创造性和表现力的真正有价值的艺术形象。

是否可以认为，贝多芬这样处理奏鸣曲 Op.106的终曲是简单的失策？我们认为，不是的。这不是起码的失策，而是有意识表现单方面思想的结果。

在第一乐章中创造了人民史诗般极其客观的形象，贝多芬在第二乐章中以充满在意识中的不断变化的形象的随想性来与前面形成尖锐的对比，而第三乐章中悲哀的感情得到非常强烈的发展，引向对激情的拒绝，这是从社会走向个人的道路，与《热情》的发展正好相反的道路。

但贝多芬在这儿也痛苦地寻找英勇、充满信心的结局，这样就很自然地产生终曲的思想。它是对理智和意志的颂扬，这个思想本身是延续下来的，但应用在音乐上，显得虚假，因为音乐比任何其他艺术需要更多的感情。

当然，不能完全否定终曲赋格中感情的存在，但这些感情就象总的形象一样：含糊不清、枯燥、禁欲、抽象。

巨大的赋格没有为奏鸣曲 Op.106创造真正的结尾，它把这个结束引向抽象思维的方面。也许，这就是一个重要的原因。因此，奏鸣曲 Op.106虽然包含着象第一、第三乐章这样富有惊人感染力的形象，却没能得到广泛的普及。

论析第三十首钢琴奏鸣曲

（E大调　作品第一〇九号）

这首奏鸣曲献给玛克西米利阿娜·布兰塔诺。创作于1820—1821年，于1821年底闻世。贝多芬与布兰塔诺一家非常亲近，献上这首奏鸣曲是友好感情的标志。贝多芬在寄给玛克西米利阿娜奏鸣曲时，给她写道，这个奉献不是徒有虚名的形式，而是表达了一种精神，“它把地球上高尚、优秀的人们联合在一起，这种精神是任何时候也不会被摧毁的。”

与前一首奏鸣曲不同的是，奏鸣曲Op.109主要是一首抒情性作品，它成为晚期贝多芬的亲切浪漫性的突出典范。

罗曼·罗兰在分析奏鸣曲Op.109时，认为第一乐章是表达抒情的幻想，而第二乐章是强烈感情的对比性冲动，转变成带有“顿足重音”的急速舞蹈。按照罗曼·罗兰的看法，第三乐章是整个奏鸣曲构思的基础。这是“心儿在歌唱”，难怪第一主题的音调选自贝多芬的声乐套曲《致远方的爱人》。按罗曼·罗兰的说法，在变奏曲的音乐中——旧恋的烦恼，但现在以轻声在叙述，好似在自言自语。

罗曼·罗兰在分析变奏曲时，突出了感受细腻多变的色调，看到了它们的发展的总结：“内心不可侵犯地保存住对往事的回忆，但其中已没有什么悲哀的和激动的。”

“幻想、幻想……降临在白天的崇高的、丝毫不动的梦景……，秋风吹来了枯萎的树叶和飘过的香味。但这些回忆已经失

去了锋芒：精神从回忆的蜡和暗金色的蜜中筑成自己的蜂巢、蜂房。精神统治着使它陶醉、使它痛心的事物，它卷曲在它所创造的宇宙的中心。”奏鸣曲Op.109——“幻想和爱情的游戏”。

我们认为，罗曼·罗兰力图展示奏鸣曲Op.109形象的抒情性内容，这是自然的。

顺便说一下，罗曼·罗兰在引证贝多芬本人愿望时，作了一个重要的说明，那就是奏鸣曲第一和第二乐章应该不间断地弹奏（在奏鸣曲的各种版本中都没有指出）。
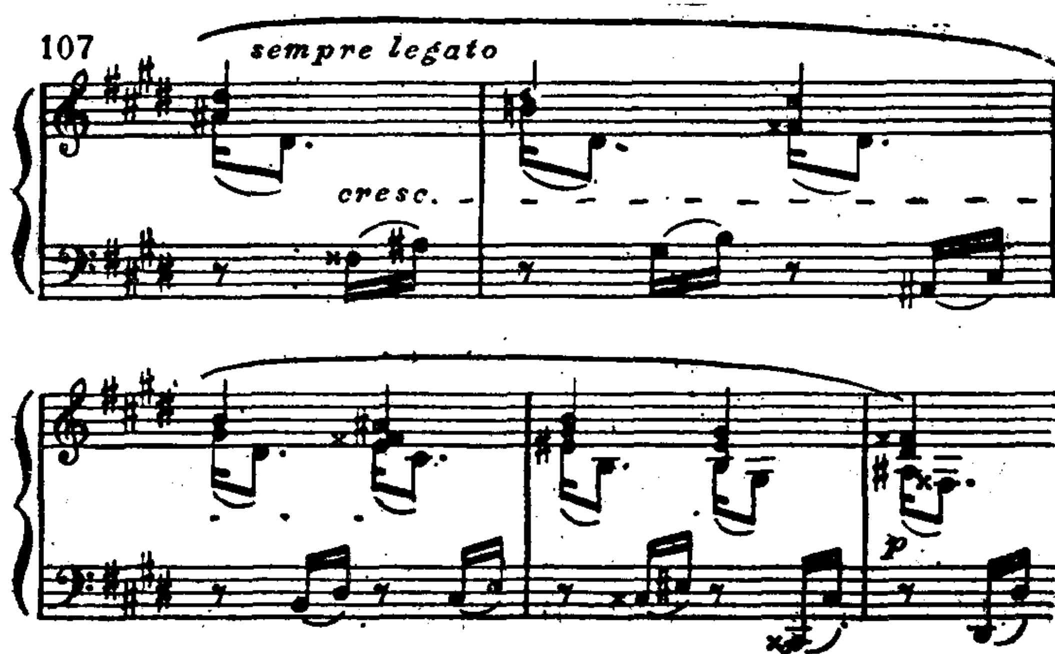
第一乐章（Vivace, ma non troppo. Sempre Legato E大调） 罗曼·罗兰公正地指出，贝多芬没有一首作品可以称得上比这乐章“更灵活和更自由”。

贝多芬以异常清晰、突出和简练的形式，把两个富有表现力的因素相对比。

其中第一个是轻盈的、飘渺的、采用有特点的附点节奏，在旋律中突出和弦的三度音和五度音。这个因素的形象内容暂时没有展开，但其中已可捕捉到某种介于说话语调和大自然音响之间的东西。

第二个富有表现力的因素从第10小节起出现（Adagio espressivo）这个因素是相互矛盾的。开始三小节几乎是宣叙调，而以后的几小节是急速琶音，小音型和音阶的景色。

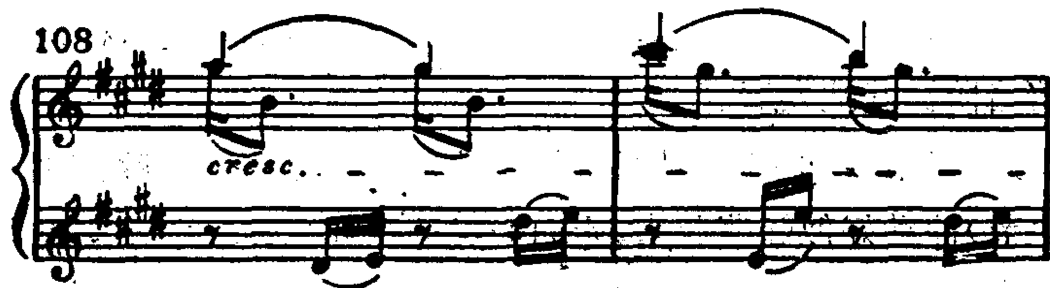
在第一主题再现中（Tempo I）它的矛盾发展了，从第23小节起感情深化了。#g小调中的犹如请求的音调朴素、亲切地响起，已接近舒曼的抒情：

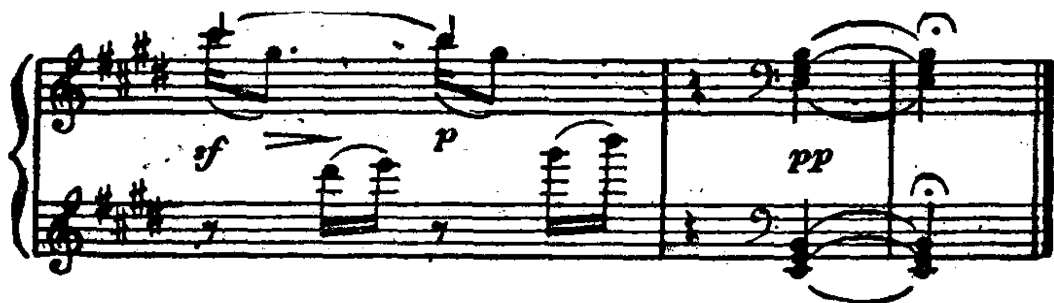


接着是抒情性的高涨（这儿又是旋律中有特征的和弦三度音和五度音作为支点）。但之后，音乐的感情特性减弱了，只听见高音区响亮的吱吱声和低音区分解八度沉闷的回声。

Adagio espressivo 的回复重复了第二个因素中相互矛盾的成份，但写景——造型的成份得到了更强的发展。

最后一次tempo I回复时，起初感情完全被“吱吱声”所代替。但与此对比的是，美妙、的动人、合唱式的插入句(第81—83小节)，它的意思在于肯定光明、安静、思考的抒情性结局，然后是第一乐章的结尾。在最后几小节中，特别显著的是，主和弦变格弹奏的音调，完全是肖邦式的音响，响亮的吱吱声结束了整个乐章。在休止符之后，轻轻的，对听觉表示爱抚的回响：





这些小节惊人地预料了浪漫派作曲家未来的音乐。

看来，奏鸣曲Op.109的第一乐章是贝多芬在他安静、幸福的1820年夏天写成。我们认为，上面所提及的这个乐章的形象交替和发展的特征是自然地出自于他的构思。这是心灵和大自然混为一体，洋溢着温柔的心情和感觉，愉快地沉浸在美好的生活之中。

但是大自然已经缺乏《黎明》中所具有的分量、密度和实体。它的形象是理想化了，变化了细腻的诗“精”，这种理想化是贝多芬晚期创作突出的特性之一。

第二乐章（Prestissimo e小调）以尖锐的对比，和非常贝多芬式地打断了第一乐章的音调，那儿是静思与喜悦，这儿是激动和不安。
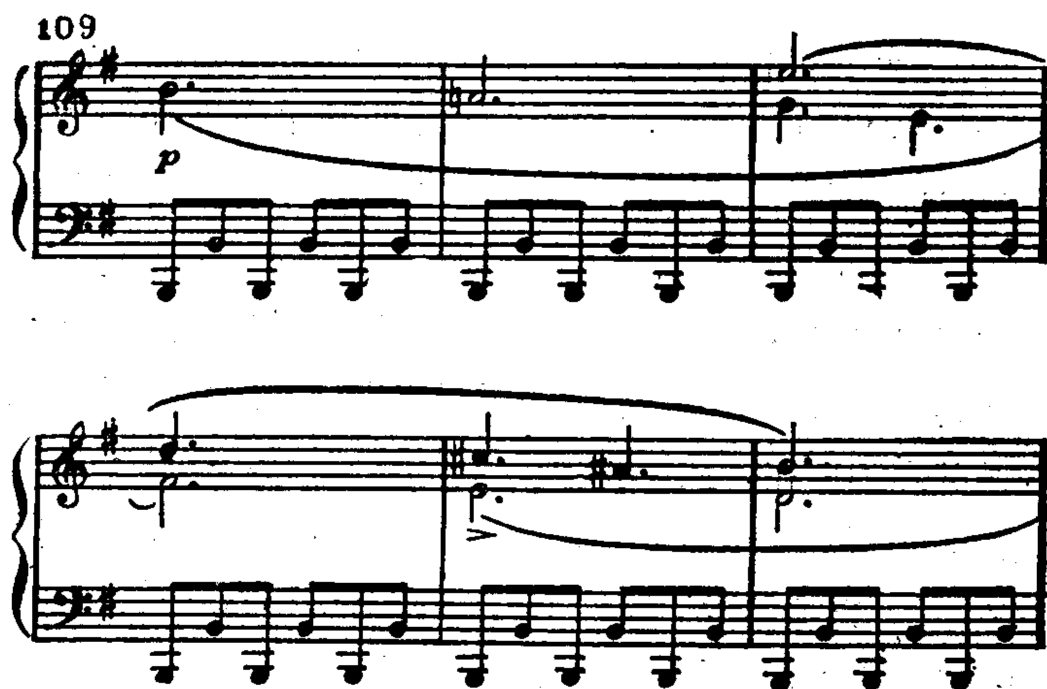
急剧，积极的情绪寻找着出路。这是贝多芬作品中一种具有特点的形象因素，强烈激动着的人是难于顺从静思和把自我溶解在客观世界中，但也不善于把自己控制在“我”的范围内，他被运动、奔跑、舞蹈所吸。

第二乐章就是表现了这种状况，整个呈示部就是这种积极的情绪阶梯式地发展。

开始（第1—8小节）是两次最初的坚定的冲动，然后（第9—24小节）冲动好似躲藏起来，走向心灵的深处，在渐渐地聚集自己的力量，转入低音区（第25—28小节）这更是不可信的，这仅是

短小、暂时的安宁。第33小节起八分音符三连音跑动标志着新的发展段落、明智的音调(第43—48小节)回答了热情的高涨(第40—42小节),情绪短暂地跌落到含糊不清的回响中(第51—54小节),然后感情以尖锐的语调和重音(第55小节起)以从未展现过的力量燃烧起来。

以后(第70小节起)安宁的段落以它的真挚而引人注目,心还在不安地跳动,但暴风雨般、强烈的冲动已经过去。



很快"跳动"也停止了(第83小节起),音乐逐渐在烦恼的期待中安静下来,不肯定地中断了,但紧接着——再现部的开端,现在感情冲动更为强烈,无法控制地冲向行动。在最后,在短暂的减弱和俯首听命之后,结束的和弦肯定了贝多芬通常的意志和勇气的信念。

就这样,第二乐章充满着行动与第一乐章形成强烈的对比,但这还不是奏鸣曲最终的结果。

终曲(Andante molto cantabile ed espressivo E大调) 与前两乐章相区别的是,这儿有极其丰富的表情倾向,但

最终不是引向行动，而是引向静思。

贝多芬在变奏曲的主题上，除了写上意大利文标记外，还写上德文标记：Gesangroll, mit innigster Empfindung（歌唱，带有极其真挚的感情），这就强调出主题塑造的形象的特别重大的意义。

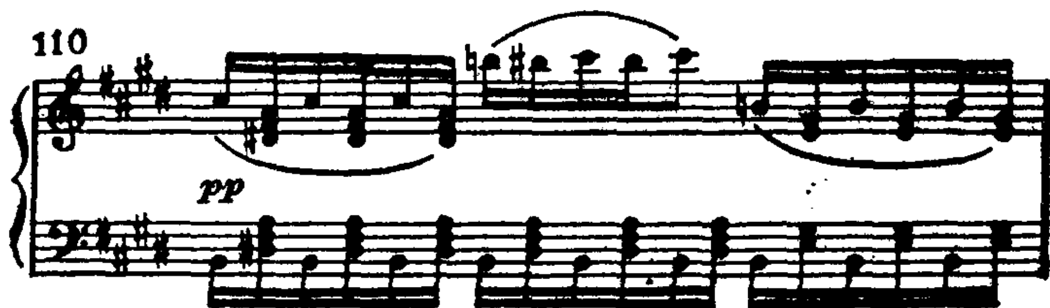
事实上，主题十六小节（加反复，32小节）充满了温柔的幻想，心灵明智、镇静的歌唱。贝多芬标上"轻声"这是对演奏所要求的特性。运动是慢速的、端庄的，但三拍子使它具有一往直前的脉搏，音调中突出和弦的三度音和五度音，具有浪漫色彩。

在第一变奏中（Molto espressivo）出现了圆舞曲的节奏公式，形象具有描写日常生活的具体性，与往日相会和爱恋的诱惑相关，主和弦五度音的作用又是很明显的。

在第二变奏中（Leggieramente）可以察觉与奏鸣曲第一乐章轻巧的花纹有联系，而且，这个联系更广泛。这儿和那儿都有多次从外在到内在，从"吱吱声"到抒情的过渡。罗曼·罗兰是正确的，他形容这个变奏象漫不经心的感觉，一下注意外在印象，一下注意内心感受。顺便指出，左、右手十六分音符和弦交替的织体，在十九世纪的钢琴艺术中被广为采用。

在第三变奏（Allegro Vivace）中，罗曼·罗兰发现了某种对柏辽兹作品中爱的主题（《幻想交响曲》的终曲）的嘲弄，依我们看这种解释是勉强的，说它是贝多芬所典型的腼腆的感觉，更为自然。作曲家想掩盖这种感觉，突然转入戏闹的、热情的、故意粗鲁的两声部对位。

在第四变奏（Etwas Langsamer als das Thema 比主题慢一些）中幻想性又回来了。开始似乎听到了轻微的、遥远的管风琴声响，然后出现了颤动不安（浪漫派艺术的新的预兆）：



管风琴声又强烈地、兴高采烈地响起，然后安静下来。

第五变奏(Allegro,ma non troppo)罗曼·罗兰精确地评论它。按他的话"这儿意志确信自己的力量，证明自己的优势，毫不客气地使爱情的主题服从自己，使它适应对位结构的要求。"这个赋格段是贝多芬晚期最优秀的复调尝试之一，其中节奏和织体发展特别新颖、自然，音乐的幅度在增长，但是没有胜利的终止，又是退落。在最后一首，**第六变奏**中(Tempo primo del tema)在幻想的诱惑下，意志和精力的退让更加深了。

第六变奏，以轻声的、安静的合唱为开端，逐渐在美妙的，诗意般抒情景色的形象中发展。这就是奏鸣曲第一乐章中已经使人神魂颠倒的、理想化的大自然的不安的淙淙声、沙沙声和神秘的回响。变奏曲后半部的美妙难以用言语表达。在低音区颤音上，旋律化的琶音清如水晶般地闪变跑动。然后颤音转向高音区，不停息地发出响声，低声部用淙淙声和高音区断断续续的小音符Staccato的"水滴"声加以装饰。

在结尾前，主题回到了最初的面貌。回忆的幻想经过了一系列阶段，又回到了自身，它确定了自己的坚定不变。

显而易见，奏鸣曲Op.109是贝多芬创作思想极其重要的进展。奏鸣曲Op.101以转向人民生活的形象为结束。在奏鸣曲Op.106终曲中，我们看到力图宣布纯粹理智和意志的统治。奏鸣曲

Op.109 取消了终曲中行动的问题。行动的因素放在中间乐章，而终曲只是在有些地方透露出来。结论——不是行动，而是静思，是心平气和的奇美的幻想。

论析第三十一首钢琴奏鸣曲

（♭A大调 作品第一一〇号）

这首奏鸣曲没有奉献者，在1821年12月完成，1822年出版。

就象前一首一样，奏鸣曲Op.110非常富有“浪漫气质”，包含着这方面极有特性的细节，它们与某些贝多芬以往活跃的“戏剧性”回声一起，特别引人注目。

奏鸣曲Op.110的草稿产生于对贝多芬来说是幸福的1820年夏天（就在这时产生了奏鸣曲Op.109，Op.111和未实现的♭B大调奏鸣曲的初稿）。

但是奏鸣曲Op.110的继续写作遇上了贝多芬新的生活考验，精神和身体沉重苦难的时期。

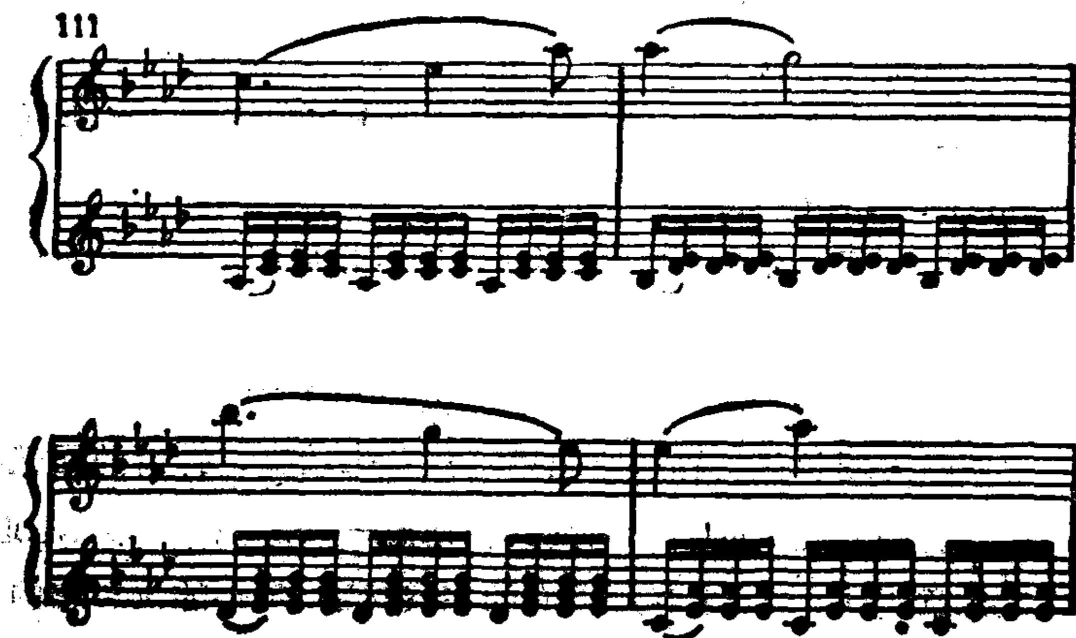
罗曼·罗兰在分析奏鸣曲Op.110时指出：第一乐章的无云晴朗的开端好似在继续奏鸣曲Op.109中最安宁的形象。看来贝多芬在写这些时，还未预见在这之后会发生什么。

罗曼·罗兰认为在奏鸣曲第一乐章中明亮、抒情的回忆在和忧伤、担心、现实的阴影冲突。在结尾——温顺的胆怯、隐退。第二乐章表达了“贝多芬所常有的在突然的、短小的玩笑中的尖锐和粗野。”“热情、崇高的人物经常象贝多芬那样，有一个‘双重人’”，“有另外一个‘我’，与众不同的角色，充满讽刺和嘲弄，他们以此来摆脱过于严重的负担，寻求片刻休息。”诙谐曲的结尾是提问式的，以后等待着的是什么——欢乐还是忧愁，不可知。罗

曼·罗兰简短地回答道："是忧愁。"他在描绘Adagio时，发现其中内心苦难的现实写照。赋格的开端仿佛"友好的握手"，两次好象加强了的赋格答句伴随着两次苦难的冲击，这首充满苦难的作品，最终"以胜利为结束"。

罗曼·罗兰感叹道："想象一下，如果在十年前，贝多芬在这种动机冲击下会怎样写！这会是怎样一种无法控制的忧愁和愤怒的语调！……智慧来到了衰老的、疲惫不堪的脑中。我们将在奏鸣曲Op.111的小咏叹调中采摘到智慧的极为美妙的果实。"

第一乐章（Moderato Cantabile，Molto espressivo ♭A大调）开始几小节的合唱性（又是3/4拍）真象是奏鸣曲Op.109变奏曲主题音乐的继续，但从第五小节开始，美好的、诗意般幻想的新的形象，犹如安然自在，明朗的"半睡不醒"：



在其他贝多芬钢琴奏鸣曲中找不到类同的情况，高音区柔和的、不协调的和声，左、右手音型节奏上的不协调创造了精致的音乐色调，旋律在遮掩它的音响之中浮动。接着到下属音的

转变(第9小节起)带来更明亮的色彩，转入在四个八度中流动的弯弯曲曲的琶音，这是贝多芬非常喜爱的从内在转入外在的标志。这又是美好的、理想化了的大自然催人入睡的温柔，而且比奏鸣曲Op.109第一乐章和终曲更为柔和、轻盈。

但就在第17—18小节中，在“无形的”之后开始形成了“实体”，意识从幻想转向了现实。从此坚定的、越来越威风凛凛的重音，从此快速的织体密集，一直到第28—30小节中出现带有尖锐喊叫的沉重、响亮的步伐。但激情已消耗尽，结束部已是审慎的、安静的交谈。然后在空虚的♭E、♭D八度中溶解(第38—39小节)。

这些八度是向再现部过渡，过渡的界限几乎不被察觉(二度推进)。展开部相对来说短小和单一(第40—54小节)，但形象性的作用是极其重要的。如果说在呈示部的开端明亮的幻想独占胜利，而这儿带有些微戏剧成份的忧愁沉思占着统治，单一的色调(始终不变的节奏、音调、音区)，这不是缺点，而是长处，因为它执行了内容发展的明确功能。

展开部转入再现部比呈示部转入展开部更不被察觉。这个过渡的流动性是新的、征兆的现象。我们回想一下，中期贝多芬(特别是《热情》)以动力性克服呈示部到展开部，展开部到再现部之间的“隔绝”——这是海顿、莫扎特奏鸣曲快板所特有的，但在中期贝多芬作品中的联系正是动力性的，它基于奏鸣曲快板三大段的鲜明，特殊的区分。这儿我们看到了另外一种联系，它带有被动的特性，证明奏鸣曲式内在戏剧性界限的缓和和融化。

从展开部忧郁的沉思中，我们不知不觉地来到了再现部，回到了最初明亮的、充满阳光的幻想性。但现在主题立即出现在抑扬婉转、淙淙作响的背景上，而以后又在新的调性色彩中发展：♭D大调，♯c小调和E大调。

再现部重复和发展呈示部的形象，来到了合唱般的插段（第100—104小节），它的意义和奏鸣曲Op.109第一乐章结尾前合唱般的段落一样（请看上述）。但那个片段感情更为充实，这段比较冷漠、清澈。紧接着旋转的琶音新的闪变和尾声。在尾声中，罗曼·罗兰听到放弃、胆怯、温顺，这未必有充分根据。尾声的音乐平稳、安静。在最后两小节中，不协和的保留音只是用来强调悲哀和忧愁退避了，但并未消失。

就这样，奏鸣曲Op.110第一乐章从诗意的幻想开始，然后经过了付诸于行动的几个振奋阶段和灰心丧气，最后以安静和明亮为结束。就象奏鸣曲Op.109一样，这个乐章的幻想性主要以优雅的、理想化的形式表现出感情与大自然的印象相融合。

第二乐章（Allegro molto f小调），以第一乐章崇高、无形的幻想与现实生活有棱角的轮廓相对比。有些研究家认为，下面这一曲调中（第17—18小节）贝多芬采用了西里西亚人的街头歌曲的音调：



无论如何（就是说不论是否有直接采用的事实），Allegro molto的音调范围紧密地与日常生活中歌曲音调相联系，这是毫无疑义的。这儿与奏鸣曲Op.101终曲一样，有“集市的气氛”。如果说，那儿生活的画面在很多细节上含情地发展，那么这儿只是短小的，格言式的，而且对生活的拥挤、忙乱，甚至小丑行为（中间段八分音符经过句）的形象的描述不表同情。形象来自于生活，当然超出了它的范围，成为某种破坏美妙幻想的粗野的力量的概括的表达。所以为了铲除、远离这种嘲弄的突袭，在尾声中

采用了以全部休止来相隔的、沉着镇静的和弦。它们犹如一道围墙，Allegro molto尖锐的音乐不能尾随渗透进来。这个终止在f小调中忧愁地、聚精会神地响起，而突然出现的F大调真使人产生了这样的问题：将会发生什么？

终曲（Adagio ma non troppo ♭A大调）中Adagio片断与赋格片断交替出现。

鲁宾斯坦高度评价奏鸣曲Op.110，有关这首终曲他说道："在无论是谁写成的歌剧中，没有任何一首咏叹调能够象Adagio旋律那样表达如此深沉的苦难，言语在这儿成了障碍。贝多芬赋予这首Adagio以咏叹调的特性。开始似乎听到了乐队的引子，然后宣叙调，伴奏的和弦，最后是咏叹调的旋律。之后，应该是赋格，又被那首Adagio打断；在神妙的旋律之后——智慧，可以把此看作，好象贝多芬在苦恼地嘲弄，他想证明，赋格对于他来说也是容易的，赋格是巧妙复杂的，有引人注意的主题等等。"

鲁宾斯坦关于Adagio的描写是非常正确的，但我们认为，对于赋格的解释是勉强的。事实上，赋格在奏鸣曲Op.110终曲中不是作为嘲弄式的，而是生气勃勃的因素。

终曲的引子确实反映了歌剧形式的实践，这也证明贝多芬力图用声乐因素丰富器乐音乐。引子音调"说话般的"句子极其富有表现力，它们要比奏鸣曲Op.31No.2的宣叙调更为灵活、多变。这些灵活、多变性同样反映在开始几小节机灵的转调中（调性的不安和不稳定，这是晚期贝多芬一种有特性的倾向。）
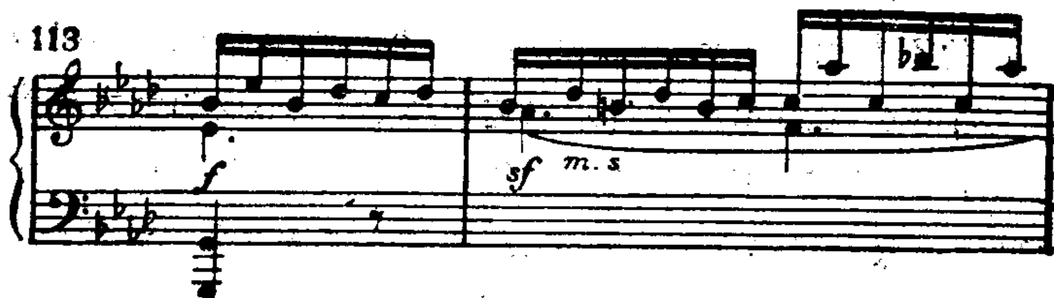
Arioso dolente的音乐以它匀整、始终不变的十六分音符三连音和弦伴奏，事实上还是宣叙调式。更确切地说，是介于宣叙调式和咏叹调式之间。Arioso十六小节是一个卓越的范例，它以多样的内在"充实"剥夺了"合乎规章"的对称的节奏乐段，变得非常自由。

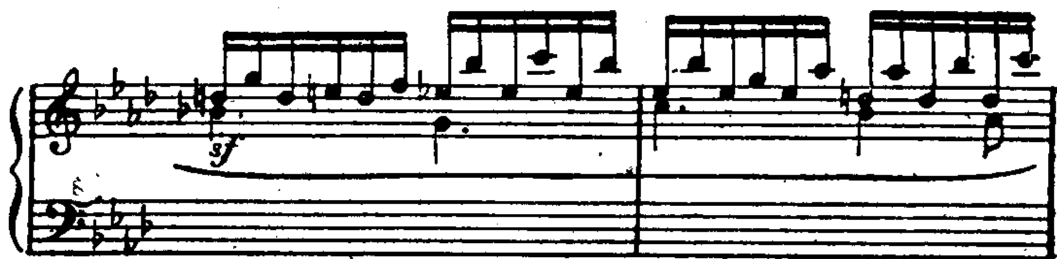
一切都服从于旋律线的句子和进行，体现痛苦、悲伤感情的波折。旋律力图在大调中提高和加强，但是忧伤的惯性一直把它往下拉，使它在结束时比开端降低一个半八度。Arioso的最后的同音终止听上去象毫无指望的断言，犹如墓志铭。

就在这时开始了赋格，这儿没有奏鸣曲 Op.101终曲中具有风俗特点的赋格，但也与奏鸣曲 Op.106终曲抽象的复调结构大不相同。在赋格的主题中可以发现上行四度进行的极其简单的音调公式，很好地表现了意志的坚定性。贝多芬发展和加强这个公式，创造了鲜明的"进攻式"的形象。

但是它没有结束，被Arioso的回复所打断，但现在已不是 ♭a小调，而是g小调。贝多芬本人在这个Arioso 的回复上标以有特性的注释"精疲力尽、埋怨、丧失了力量、忧愁"。这儿忧愁变得更强烈、更直接，叹息和呻吟以很多休止符把旋律线割开。

接着，希望复活了，战胜邪恶的行进。低音区断断续续的大调和弦预示了情节的转折。转位赋格在G 大调开始，现在赋格主题的进行是向下，而不是向上，但这只是暂时的，看来其目的是以对比来衬托将来的增长。注释"poi a poi di nuovo vivente"就是要求新的、逐渐的苏生。在赋格中出现十六分音符时，产生了差不多是舞蹈的节奏，而从 Meno allegro 开始快速、欢乐的呼应在节日般钟鸣中婉转变化：





十六分音符转入低音区后(第 183 小节)织体主要变成单声的音乐。直接的感情冲动战胜抽象的议论,这对于终曲的结局,当然是非常有意义的。以音响而论,贝多芬并未都取得成功:第200—207小节(结束前13—6小节)高音区稀疏薄弱,而在遥远的低音背景上没有预想的Crescendo,但是构思是非常清楚的,这已不是奏鸣曲 Op.106终曲中那样理智和意志抽象的努力,而是完整地、愉快地认识生活的胜利。就这样,奏鸣曲 Op.110的音乐,摆脱了诗意幻想的形象,日常生活的庸俗,深沉的忧愁,而得到乐观的信念。

论析第三十二首钢琴奏鸣曲

(c小调　作品第一一一号)

这首奏鸣曲于1822年1月写成，1823年出版。我们已经提起，贝多芬起初把它献给安东尼·布列塔诺，但后来这首奏鸣曲出版时是献给鲁道尔夫大公的。贝多芬在创作这首奏鸣曲时采用了一系列早期的草稿，但对它们进行了根本的重新考虑。

贝多芬这最后一首奏鸣曲——在很高的程度上表现了对比成份的互相对照的出色尖锐性，形象有概括力的鲜明性。

谢洛夫把奏鸣曲Op.111（和奏鸣曲Op.106一起）看作为贝多芬"高级奏鸣曲"之列。

居伊写道："Allegro的优点使这首奏鸣曲成为贝多芬最强的奏鸣曲之一"。居伊发现"Allegro极为卓越和最高程度的出色"。对第二乐章的评价要低得多，指出"主题非常优美、朴素和安宁，但变奏枯燥和单调……"

鲁宾斯坦与乌辽贝舍夫、居伊不同，高度评价奏鸣曲Op.111的第二乐章。按照鲁宾斯坦的说法：这首奏鸣曲"极其真诚，没有渊博的学识，其中的Arietta——飞向云彩，心灵扶摇直上天空。"

阿萨菲耶夫对奏鸣曲Op.111作了如下的描绘："在第一乐章中，作曲家又回到了他所特有的强大的、惊慌不安的冲动。短短的引子(maestoso)以悲剧性的呼喊为开端。在短暂的安静之后，过渡到旋涡型的冲动，孕育着Allegro的正主题。接下去整

个第一乐章就象挣脱了自然界桎梏的暴风雨在狂吼。只是有时有一瞬间的安宁，让位给较平静的音响。第二乐章——Arietta，这是极其朴素、真挚的主题的变奏。主题出现在奇妙的音响结构的丰富多采的形式中。在乐章的最后，主题又以开始的旋律型出现。它被如蓝天一样晶莹、震音式的和声和颤抖的颤音所包围。”

罗曼·罗兰对奏鸣曲 Op.111 的内容作了详尽的分析，在很多方面是颇有洞察力的；但也包含着极其错误的倾向。

罗曼·罗兰把奏鸣曲 Op.111 看作是“返回的力量”的作品，其中显露了“充实的强力和完全的宁静”。两乐章体是必需的，这是问题和回答。在第一乐章结尾没有安宁、没有休息，内心世界没有被征服、胜利悄悄溜走了，但在这个放下武器之中隐藏着希望，这是获得和平的源泉，在 Arietta 中贝多芬是“生活真正的统治者”。这儿是“无尽的幻想”，“高度的宁静”，“强有力的安逸隐藏在菩萨的几乎不动的微笑中。”最后的比喻并不是独创，汉斯·彪洛早就把奏鸣曲 Op.111 的形象构思与印度宗教的原则相对照。

这种对照仍然是臆想的，因为它离开了对贝多芬形象的现实基础的理解。我们认为，在奏鸣曲 Op.111 中，贝多芬只是逻辑性地发展前几首奏鸣曲所指出的思想范围。

第一乐章(Maestoso；Allegro con brio ed appassionato c小调)，以自己大胆的结构打破了传统。主部在展开部中强大地发展，在再现部中大大紧缩(几乎消失)。由于主部的旋律核心“全面渗透”的作用，副部在呈示部中显得很不重要，而在再现部中副部却展开了。所有这些，旋律界限含糊不清、互相流动都是很有特点的。奏鸣曲 Op.111 第一乐章的音乐与前几首奏鸣曲音乐所不同的是紧张的、急进的戏剧性，但这并不妨碍它带有贝多

芬晚期创作的典型特点。

在引子的头两小节中，强烈的内在对比，使我们想起过去的贝多芬（带有颤音的终止在一定程度上与《热情》第一主题同样的终止相仿），但这儿已没有贝多芬过去主题的那种宏伟、庄严。在极有特点的冲动和寂静中，感情神经质地抽搐着。减七和弦的统治加深了它所具有的阴沉的不安。从第 6 小节起我们已经完全进入了晚期贝多芬的境地。刚要开始的“行动”被向静思的退却所打断。细小的节奏音型及和声的色彩变化也是很有特点的。
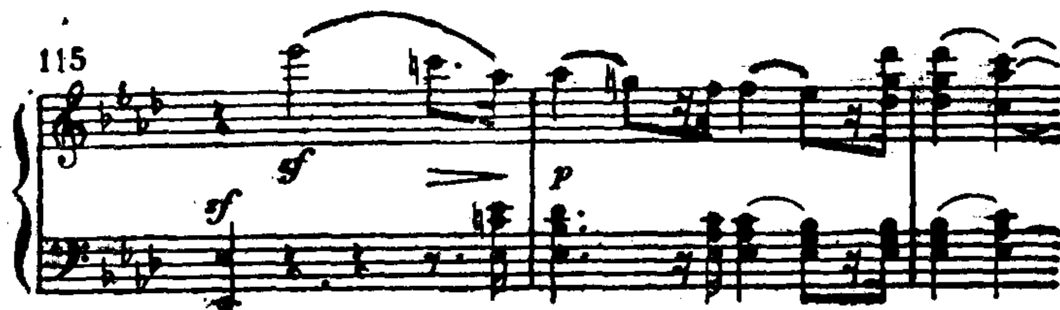
从第 10 小节起运动的精力又回来了。八分音符上的重音为第11 小节贝多芬所典型的 sforzati 和富有表情的二度作准备。然后，一切静了下来。低声部中隐隐作响的颤音使人紧张地期待着。

就在第三小节开始的 Allegro con brio（第 19 小节）中出现了主部的主题：

虽然它具有节奏的活力，但我们看到的当然是贝多芬晚期的创作。这不是以往的英雄性主题自由自在、开阔的冲动（常常是由和弦音构成），但线条弯弯曲曲地爬行对于复调性的展开部是多么适宜。感情不是公开坦率的，被理智的指示所压抑和束缚，它一直痛苦地追求直率，但不能如愿。

主部的发展是激动的斗争形象，力图撕断模仿的象蛇一般绕在一起的绊绳，一直到喊声的出现（第48—49小节），直到故作天真的副部音调（第50小节起）的突然进入才中断主部的发展。这种突然过渡到副部，是与以往贝多芬的最高原则——《热情》的原则：给予简朴的对比——有根本的区别。

短小的副部具有田园风味：



甚至是勉强地感受到，因为听觉充满了过去的音响，但这也是构思的独特，田园风味一闪而过，引起了幻想性的回忆（Adagio），立即卷进了忙乱的旋涡的回复（Tempo I）。
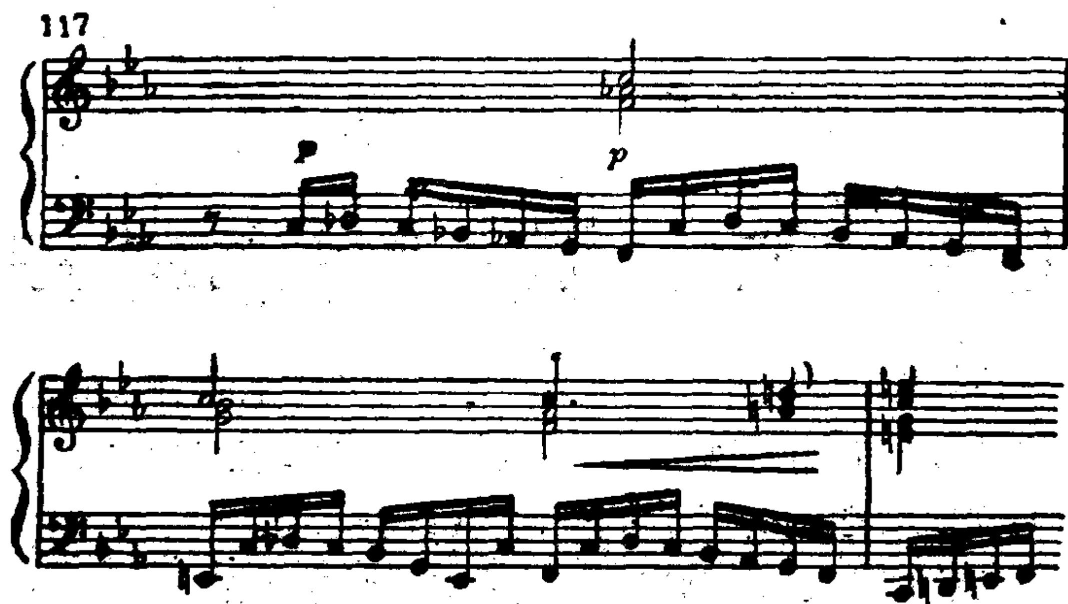
呈示部♭A大调的结尾好象表明可以得到欢乐的结局，但是不安的节奏和不停顿的半音进行使它产生了怀疑。顺便说一下，在第67—68小节中：



富于半音变化的范例——完全是浪漫派的气质(在谱例中，三和弦的音符用圆圈标出)。展开部的开端暴露了主部受到压抑，在这儿轻声地、忧郁地下行模进。接着——复调的片断和展开部中主部进行的高点(第 86—90 小节)，这儿特别突出减七和弦不安的音响作用。

再现部的发展(第 92 小节起) 按照新意重复和变化旧的成份，但是现在没有明朗的♭A大调。十六分音符跑动的急流在高音区 C 中断之后，(乐章的倒数第 13 小节起)响起了断断续续的和弦敲击声，极其真实地表达了激情的消失。

以下带主和弦三度音进行的变格终止手法，引起了我们的特别注意：



它特别相象地预示了肖邦练习曲 Op.10，No.12 中相应的终止。事实上，在这儿不是偶然的巧合，而是形象的类同，是贝多芬对浪漫主义思维的新的接近。就象肖邦在他的练习曲结尾一样，贝多芬在奏鸣曲 Op.111 第一乐章的结尾中创造了富有表现力的崩溃、强烈激情破灭的形象。它们的回响在忧伤的、宁静的大调中融化，这就是贝多芬在这首晚期的、忧伤的、悲剧性的

Allegro 中对过去暴风雨余波的最后“判决”。

在这儿，以往的贝多芬已不复存在。往事经过重新思考，得出了完全崭新的结论。思维的特性和结构发生了根本的变化。

终曲(Arietta-Adagio molto semplice e cantabile C 大调)包含着贝多芬所典型的变奏技巧的特点，但这儿一切都蒙上了晚期贝多芬创作的特别色彩。引人注目的是：旋律中和弦三度音和五度音的作用；许多音响的“合唱性”；具有特征的“节奏渐慢”(与此有关的，应用特殊的节拍：9/16,6/16，12/32)；广阔地发展最高音与低音间“中空的”音区距离(主题的音响已经特别抽象)；或者相反，高音区非常透明的色彩；还有几乎完全静止的许多因素(好似在欣赏细腻的、慢速的音响流动)；运用旋律的变化和经过的半音，结构上的节奏细节。

第二乐章感情形象的构思与第一乐章恰好相反，如果说第一乐章以整个戏剧性激情的崩溃和消失为结束的话，那末在第二乐章中，贝多芬以激情的“净化”，深沉的悲哀，明亮、抒情的哲理性思考使我们震惊。

绝不能为了理解终曲 Arietta 形象的实质而转向印度宗教和菩萨，它们是晚期贝多芬所喜爱的民间和大自然的音调。

Arietta 主题的曲调表现了民间歌曲的朴实和真诚。变奏的以后发展在我们眼前展示了大自然的形象，这与我们过去在《田园》奏鸣曲和《黎明》中听到的相似。但现在，民间曲调、形形色色的淙淙声、嗡嗡声、沙沙声都最大限度地理想化了。

贝多芬最后一首奏鸣曲的结局极其鲜明地体现了他晚期创作的一个方面：力图献身于诗意般美好的幻想世界，摆脱年轻时代美好的理想受到了侮辱，受到了委屈，被得意洋洋的反动势力所摧残的这些折磨人的思想。但是，当我们看到在晚期贝多芬诗意般幻想中明确的社会因素时，不要忘记他的耳聋，这使他

产生了与活生生音响世界隔绝的深刻的、无尽的痛苦。

就这样，最后一首奏鸣曲终曲的形象以它宁静的忧愁，对美的颂扬而激动人心。有局限性的、软弱的、在斗争中丧失元气的头脑会转向宗教，而贝多芬至死站立“在地面上”，在这位强有力的天才，充满勇敢精神的伟人面前，我们只能俯首跪拜。

后　语

贝多芬优秀的钢琴奏鸣曲由于深刻、丰富的内容而得到广泛的传播。在分析这些音乐时证实了谢洛夫的论点——"贝多芬的每一首奏鸣曲都是按他预先所设想的题材写成"是多么正确。

正如前面所述，贝多芬的钢琴奏鸣曲创作就其室内乐体裁的实质来说，常常描绘抒情的形象，表达个人的感受。但是贝多芬忠实于崇高的人民的理想，在他的钢琴奏鸣曲中经常把抒情与当时最主要、最本质的伦理问题相联系。

贝多芬钢琴奏鸣曲音调之宽广已经证实了这一点。当然贝多芬在他的先辈那儿吸收了很多，首先是巴赫、海顿、莫扎特。

巴赫的极其真实的音调，以前所未有的力量，在他的创作中体现了人的语言，人的声音。海顿的民歌曲调、舞蹈和对大自然诗意般的感受。莫扎特的音乐优美、细腻的心情变化所有这些都被贝多芬所接受和再现。

同时，贝多芬在现实主义的音乐形象的道路上迈出了许多坚定的步伐。这同样体现在现实主义的音调和现实主义的逻辑上。

贝多芬钢琴奏鸣曲的音调储备极其丰富，但是非凡的统一和严谨。

绚丽多变的人的语言音调，自然界所可能有的一切音响，军

事的，打猎的号声，牧人的吹奏；轰响着的，富有节奏的步伐，威武的跳跃，人群沉重地行进，所有这一切和许多其他种种，（当然经过音乐的改观）成为贝多芬钢琴奏鸣曲的音调来源，成为构成现实主义形象的因素。

贝多芬作为时代的儿子，革命与战争的同代人，在他的音调来源中出色地集中了最本质的因素，并赋于它们概括的涵义。

贝多芬一贯系统地采用民歌音调，但他不是援引它们，而是把它们作为组成体现他的富有哲理的创作思想的复杂而多变的形象的基本素材。

例如，正是贝多芬以超群的力量，在相互冲突的音调中鲜明地表达了一个时代最本质的道德心理问题——勇敢还是胆怯，斗争还是屈服？主题内的相互矛盾的音调成份成了一系列贝多芬设想的推动力，在这主要的两者择一（反抗还是屈服）中，决定进行反抗，与恶势力进行英勇斗争，贝多芬由此聚集、发展了非常丰富的音调，表达了愤怒、温柔、冲动、抚爱、哀求、责难、顽强、绝望等等。

但贝多芬并不局限于表现人，他还努力反映事件的背景、贝多芬坚定地力图创造有充分价值的、现实主义的音乐形象的多面性，不仅表达性格，而且还有情节。

例如，作曲家以号角声和进行曲式为表现英雄行为的中间环节，它把英勇气概的个性与伟大事件的环境相联系，贝多芬号声和进行曲组成了人群行进的宏伟音响。

贝多芬音乐中音调源泉的另一主要倾向是大自然的音响，这个诗意般的世界的魅力极其有力地与威武的英雄气概形成对比，并对它作了补充。

这两种因素经常冲突和结合，号声与人声，进行曲与写景，富有表情和富有造型的相互融合等等，贝多芬使音乐形象达到

了惊人的丰富和充满生命力。

贝多芬的音调所以能如此鲜明和富有表现力，那是因为有他的强大、深刻的音乐逻辑为基础，它反映了时代的先进思想，透彻理解斗争的必然性，理解推动社会前进的矛盾的存在。

由于贝多芬的这种意图，他的钢琴奏鸣曲丰富的内容和形象产生和发展了它们的标题性。

作曲家并未彻底明白标题性的现实主义的原理，这对于生活在德意志唯心主义哲学占统治的条件下的人，是不能这样要求的，贝多芬还多少有点担心标题性的原则是否会得到肯定。

但是贝多芬的创作天才始终不渝吸引他在实际的发展、巩固标题性的道路上前进，其中也包括钢琴奏鸣曲。

不是一个人本身，而是在具体环境中的人，是在外部世界物质的背景中的人，这就是贝多芬的钢琴奏鸣曲最本质的现实主义的倾向。

贝多芬创作的注意中心永远是人、人类社会、生活和大自然。贝多芬在构思时，总是展示人与外部世界的关系，总是力图使主观与客观、与现实相统一，而不是分离。

当然，贝多芬的钢琴奏鸣曲不能全面代表贝多芬整个创作的实质、道路、发展的结果。但是从中仍然可以足够清楚地判断主要的阶段和发展中的许多变化。

原因在于钢琴奏鸣曲具有反映贝多芬创作不同阶段的丰富素材，和这些奏鸣曲高度的艺术价值，而且大多数奏鸣曲属于贝多芬的优秀作品。

贝多芬在运用奏鸣曲式方面极其出色的成就在于力求达到形象的完整性，题材标题的统一性。在这个方面贝多芬坚决地克服了陈旧的题材性传统，向前大大迈进。贝多芬的优秀奏鸣曲（某种程度上说，他的所有奏鸣曲）以极其统一的题材构思为

特点。在《月光》、《暴风雨》、《热情》及其他奏鸣曲中，我们自始至终地注视着器乐戏剧形象的连贯不断的发展，只是在最后一页我们才找到了结局。贝多芬使形式尽可能富于内容和对内容作尽可能的修饰，在这方面的顽强努力决定了他在音乐史上的罕有的功绩。

在观察贝多芬钢琴奏鸣曲的总的曲式演变时，我们看到这个演变的所有因素都鲜明地反映了奏鸣曲内容的发展，在我们面前展示了贝多芬创作探索的异常顽强性、多面性、计划性和灵活性。贝多芬尽量避免任何拘束曲式的现成的、公式化的决定。他的曲式，能极有力地、明确地、自然地表达形象的总和，表达作曲家整个创作思想发展的某一阶段的主要倾向。

贝多芬在奏鸣曲的钢琴风格、钢琴手法方面也是突出的、大胆的创新者。

其中，贝多芬钢琴艺术出色的成就是Legato，歌唱性，深沉丰富的声音。这是采用相应的钢琴音区和以和弦织体包围旋律的特点而获得。在贝多芬的钢琴艺术中踏板成为强有力的表现手段并得到发展。

但歌唱性的Legato（这就是贝多芬的成就之二）与渗透在贝多芬抒情中的最重要的温暖而亲切的特点相联系时，特别引人注目。

贝多芬的钢琴艺术总的来说以宏大的规模和多样性为特点，除了Legato外，贝多芬广为采用钢琴艺术的一切富有表现力的手法。贝多芬通过轮流交替Legato与Staccato，歌唱与断奏的对比，多样而细腻的分句的色调变化的手法，获得了空前崭新的富有表情的效果，之后成了全人类的财富。

特别应该指出贝多芬钢琴艺术中"乐队性"的作用，热情的、丰富的乐队想象一直跟随着作曲家，它在贝多芬的钢琴形象中

闪变。由此产生了贝多芬钢琴织体的新的多层次性。采用了乐队的不同音区，不同音色多变化的手法。贝多芬在发展这种"乐队性"时，不同寻常地丰富了钢琴艺术的资源，在我们面前展示了辽阔的可能性。

把贝多芬的钢琴艺术与他的先辈和后辈的钢琴艺术相比，我们可以清楚地看到贝多芬在钢琴演奏的发展和钢琴音乐史上所作的巨大的贡献。

贝多芬生活在转折的时代，这在很大程度上决定了他的创作发展道路。由广大人民群众运动孕育的革命风暴把形成新人的问题提到首要地位。自由、平等、博爱的思想号召人们摧毁封建制度的一套秩序和伦理概念，确立富有正义、善良的有理性的人性。但立刻就清楚地显示出，这些先进的思想并不符合已建立的，和正在建立的资产阶级变革的现实可能性，必需或是拒绝这些思想或是远离它们。

因为贝多芬是当时最伟大的，最人道的，而且是最有行动的、刚毅、思维清醒的艺术家，他当然不满足于拒绝、确信人性伟大的本质，在希望和现实的痛苦冲突的夹攻中捍卫这些本质，这是贝多芬主要的精神功绩。

贝多芬钢琴奏鸣曲的创作道路显示了复杂和丰富的阶段。在早期奏鸣曲中已形成了具有贝多芬气质特点的创作思想。我们看到，贝多芬是如何组成英雄的音调，大自然的音调，如何为丰富形象的音调而奋斗，如何形成表达感情的现实主义原则，如何获得心理上的深度和音乐的戏剧性。

然而在早期，传统的影响还很明显，例如听得出，贝多芬的英雄主题有时还流露出与号声的联系，而他的田园性也留存着十八世纪田园诗的痕迹。贝多芬与贵族沙龙的空想，与上流社会迷惑人的光彩的联系尚未断绝，故弄玄虚的富丽堂皇和表面

热爱自由的拿破仑式的英勇精神吸引着贝多芬，但仔细倾听贝多芬早期奏鸣曲的音乐，已经可以发现贝多芬的动摇和幻想从未导致他放弃自己的立场，即使是在最让步的时刻，他还保持着克服它们的毅力和真正有原则地、坚定地向前进的力量。

个人爱情深深的失望使贝多芬特别确信爱情的价值，真正的、有力的、全人类的感情的价值。对资产阶级战争"解放式"的英勇精神，特别是他们的主要英雄——拿破仑的失望，并未使贝多芬放弃总的英雄气概。相反，贝多芬寻找新的、崇高的英雄主义，他力图认识和再现群众的革命英勇气概。他感觉到，并创造性地欢迎德意志民族的形成，幻想着有一天全人类统一，以自己的音乐勇敢地捍卫自由、平等、博爱的思想。这些思想遭到正在形成的资产阶级社会的坚决的反对。

在贝多芬创作的中期末尾高耸起庞然大物《热情》，向我们展示了贝多芬创作思想极其罕有的威力。在这儿贝多芬真正站在两个时代的交合点上——理智的时代和感情的时代，体现了具有伟大思想的革命热情。不寻常的、丰富的感情和巨大的逻辑力量，这两个特点综合在一起确立了贝多芬与众不同的面貌，贝多芬的创作既不能归于古典主义也不能归于浪漫主义。

古典的严谨与和谐已被贝多芬的不可遏止的、沸腾的感情所破坏，但这个沸腾还未变成浪漫主义的冲动。它被钢铁般的意志和理智的披甲所禁锢着。

贝多芬音乐思维的力度的各个方面在中期得到了高度发展，它们表现在贝多芬的旋律上，不可分割地把激情与结构相结合；也表现在和声上，变化多端的色彩服从于功能的合理性；还表现在无与伦比的节奏上，它是多么真实，又是那么有助于曲式发展的明确和晶体般地清楚。

在贝多芬晚期创作中出现了新的倾向，国内的历史事件使

贝多芬与年俱增地越来越清楚地意识到，在近期内不可能实现他生活中的对人类的美好的理想，但贝多芬并未背叛这些理想，相反，在他的《第九交响曲》中，使它们得到最高的、最明确的、最透彻的体现。

但是现实坚定不移地按着自己的规律发展着，并把贝多芬纳入它的轨道。贝多芬在内心倾向于民族的与人民的真正融合，倾向于民主的爱国主义，但有时会动摇，被迫对这个强大的世界表示尊敬，或为官方赞扬胜利《惠灵顿的胜利》。

贝多芬具有一个伟大的个性所包含的一切不同寻常的长处，但这个时代所固有的革命热情的低落；感觉与理智，情绪与意志相分隔，寻求灵性，化为失望这种种倾向产生而且迅速增长，当然不可能完全不影响贝多芬。

贝多芬可怕的敌人——耳聋，使事物的境况更复杂化，因为贝多芬丧失了与音响的直接的联系。

贝多芬的晚期创作暴露了理智与感情以及意志之间的统一(这曾是他中期创作所典型的)，现被不寻常地破坏了。

当然，并不能因此而作出结论说晚期贝多芬放弃自己的思想立场。晚期贝多芬的创作是衰弱的战士对自己的活动作的刚毅的总结，他没有得到对自己努力的支持和援助，但还以往常的精力忠于事业，并获得了富有生活经验的智慧。

贝多芬作为一个思想家，在他的晚期奏鸣曲中甚至站得比中期的贝多芬还高，他做到了形象的极为细致的区分和多样性，极细腻的心理变化的描写，但过去的感情、理智、意志的完整统一，在这儿不复存在，社会发展的进程把贝多芬引向浪漫主义艺术原则的形成。贝多芬令人惊异地预见了舒伯特、舒曼、肖邦的各种不同的创作倾向，但是与听觉印象的脱节使贝多芬不能自由地献身于浪漫主义的不断壮大的洪流，不得不依赖听觉记忆

和听觉想象而生活，这使晚期贝多芬的思想打上了抽象性的印记哪怕是暂时的贝多芬以巨大的努力，克服了病痛，获得了所有表现手段的完整性。（例如奏鸣曲 Op.106 第一乐章）

在其他方面，晚期的贝多芬经常在感情和理智之间摇摆，感情不可抑制地吸引着他。但这正是说明听觉的想象不能替代现实的听觉，也必然使声音的形象变成崇高的幻影，有时贝多芬企图完全依靠理智，但马上就显露出这条道路与贝多芬艺术的完整的原则是不相容的。

但是，晚期的贝多芬对于自己的悲剧是乐观的，因为耳聋的音乐家没有脱离现实，而是以思维的一切可能的手段，以坚强、英勇的努力来弥补听觉的丧失，他始终是走在时代之首的作曲家。

贝多芬完成了这个功绩，全世界承认他为自己心爱的英雄——不仅在艺术方面，而且在崇高的精神品格方面。

钢琴奏鸣曲是贝多芬天才遗产中最优秀、最珍贵的一部分。通过这些激动人心的、壮丽的形象，在我们面前展示了一个伟大的天才，伟大的思想家和伟大的心灵，他为全人类所熟悉，并为先进人类最宝贵和最神圣的理想献出毕生的精力。

1986.6.24